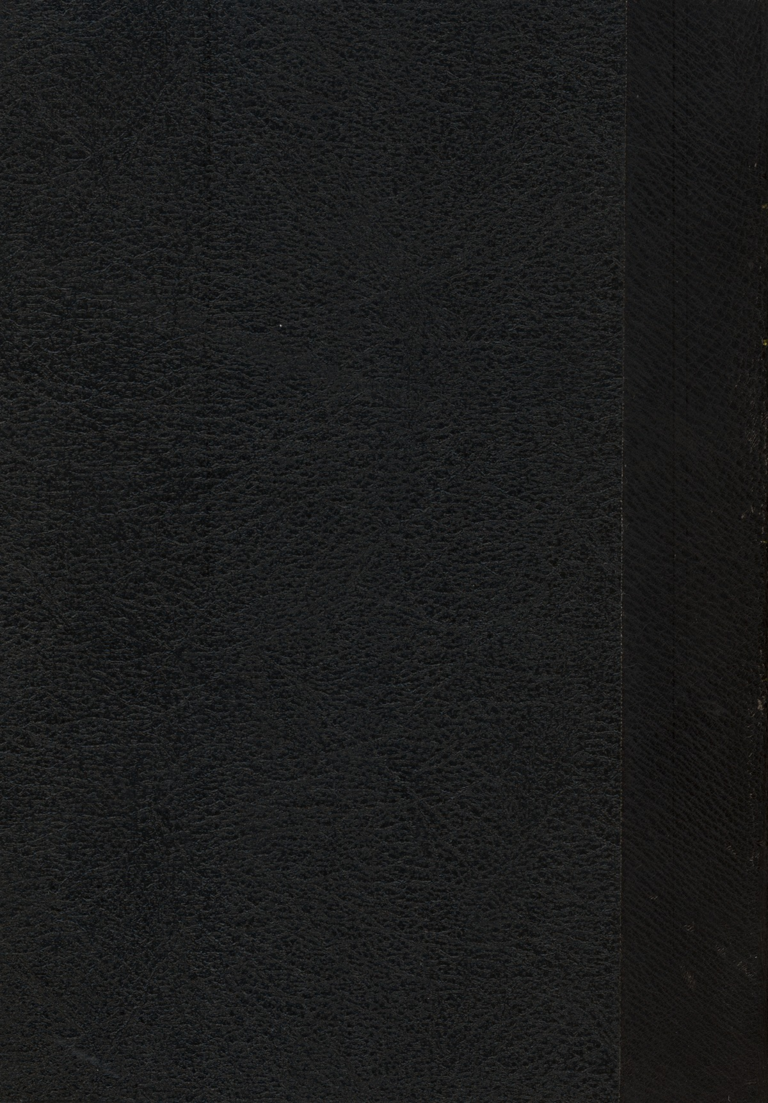








٦٦
فبراير ١٩٩١

ملف :

الجامعة / الإعلام / التعليم

سيد الزيَّات / ليلى الشربيني / الطاهر مكى

معرض القاهرة للكتاب :

الشهد و الدموع

تحقيق :

طوابير موسكو / محمد المخزنجي

الابداع في مواجهة الحرب

د . يمني العيد

بغداد المقاومة .. سلاماً

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية/ شهرية يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى



السنة الثامنة/ فبراير ١٩٩١/ العدد ٦٦/ تصميم الغلاف للفنان يوسف شاكر

لوحة الغلاف والرسوم الداخلية مهداة من الفنان: عادل السيوى



المراسلات: مجلة أدب ونقد/ ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت القاهرة/ت٣٩٣٩١١٤

الاشتراكات: (لمدة عام) ١٨جنيها/ البلاد العربية ٥٠ دولارا للافراد ١٠٠ دولار

للمؤسسات/ أوربا وأمريكا ١٠٠ دولار باسم/ الاهالى- مجلة أدب ونقد

المقالات التى ترد للمجلة لاترد لأصحابها سواء نشرت أولم تنشر

أعمال الصف والتنضيد: نعمة محمد على/ صفاء سعيد (مجلة اليسار)



فى هذا العدد

تطلب الاعداد السابقة من «أدب ونقد» من مقر حزب التجمع والاهالى ودار الثقافة الجديدة. ثمن النسخة ٢٠٠ قرش

افتتاحية

بغداد المقاومة... سلاما

فريدة النقاش

نفضت الحرب الهمجية الدائرة الآن فى الخليج التراب الذى كان قد تراكم على الروح العربية، وكشفت مظاهرات التضامن مع الشعبين العراقى والكويتى اللذين يتعرضان للقصف، عن غضب دفين وعميق ضد الأمبريالية الأمريكية وحلف الأطلنطى، ونهضت من سباتها ذكريات التضامن العربى الذى طالما أفصح عن هذه الروح. وحين قامت دول العدوان الثلاثى بضرب مصر فى محاولة لتركيعها سنة ١٩٥٦ بعد أن إتخذت الحكومة المصرية قرارها بتأميم قناة السويس تحت قيادة جمال عبد الناصر، تبدت هذه الروح جلية من المحيط الى الخليج، وإندفع المتظاهرون فى كل مكان من الوطن العربى يساندون مصر العربية التى إستردت حقها المشروع فى إدارة القناة، فهاجمتها كل من إنجلترا وفرنسا وإسرائيل.

والآن تغير الزمن: إن المهاجمين الذين يقصفون العراق بعشرات الآلاف من القنابل كل يوم قد أصبحوا ثمانية وعشرين دولة، جاءت كلها تحت قيادة الولايات المتحدة الأمريكية ، لكى تحرر الكويت- فى زعمها- وتستعيد له الشرعية. وبغداد تقاوم، ترفض الانصياع ،وهى مخيرة بين هذا الانصياع وبين الإبادة، اذ يجرب الحلفاء أسلحة القرن القادم فى هذه الحرب القذرة ضد شعب عربى إتخذت حكومته قرارا طائشا بغزو أراضى بلد آخروإلغاء سيادته.

ان مايلهم الروح العربية ويطلقها من عقال الأوهام والتحيزات الضيقة الى آفاق الادراك الصافى بأن المصير العربى كله مهدد الضمنى. وبأن مستقبل الأمة هو الموضوع الآن فى الميزان.. هو الوعى الضمنى الذى تكشف فى لحظة الخطر بأن القوة العربية العصرية المبنية على قاعدة علمية إقتصادية عسكرية جديدة كانت ولاتزال وستبقى ضرورة حيوية لتأمين المستقبل العربى الذى تتحرر فيه الأمة من قبضة التبعية، وهو التحرر الذى سيمكنها من وضع إسرائيل فى حجمها

الطبيعى كدولة صغيرة يمكن استيعابها فى إطار التنوع الدينى والعرقى فى المنطقة، ذلك التنوع الدينى والعرقى فى المنطقة، ذلك التنوع الذى يجمعه إطار كلى ناظم هو العروبة، والثقافة العربية الاسلامية... والوحدة التاريخية الجغرافية للمنطقة.

لكن الخبرة العربية المرة والطويلة مع أنظمة الحكم التابعة، والتى يضاف التسلط والاستبداد الكلى الى تبعيتها فى دول الخليج ومشيخاته وإماراته، بينت للعرب جميعا بما يقطع أى شك، أن هذه التبعية هى الأرض الخصبة التى تنتعش وتنمو عليها الدولة الصهيونية كدولة عدوانية توسعية، تخطط لمشروعها الاستيطانى على حساب الشعب الفلسطينى والشعوب العربية المجاورة، ذلك المشروع الذى سيجعل منها الدولة المصنعة القوية الأولى فى المنطقة لتهيمن عليها نيابة عن الأمبريالية الأمريكية والأطلسية ووكيلا وحيدا لها..

أى أن خبرة الشعوب العربية فى سنوات الهوان وتراجع حركة التحرر تقول لها إن التبعية هى أيضا درجات، وأن اسرائيل التى تساوى على الصعيد المعنوى والثقافى- إضافة الى عدوانيتها وتوسعيتها- *تساوى النفى الدائم لحقيقة أن العرب أمة حين تتوسع على حسابهم*، وتحرس بترسانتها النووية تمزقهم، وأكثر من هذا وذاك تصبح هى نفسها المثل والنموذج الذى تخطط الأمبريالية لإشاعته فى المنطقة بإعلاء شأن التنوع الدينى والعرقى والطائفى فوق وحدة الأمة المنفية فى التبعية والتمزق.

وليس أدل على عبثية التمزق العربى من هذه المشيخات والسلطنات والمحميات التى خطط الاستعمار البريطانى حدودها فى الخليج لكى يضمن مصالح الغرب فى النفط... وهناك قول شائع إن بريطانيا وضعت «على كل بير أمير»... وتعاون الاستعمار العالمى كله لكى يضع حراسة أقوى وأكثر ثباتا على هؤلاء الأمراء بإنشاء إسرائيل. التى لعبت حتى الآن دور شرطى المنطقة الذى يعوق تحررها ووحدتها وكلما ازدادت اسرائيل قوة، ووجدت ترسانتها النووية حماية من الاستعمار العالمى، كلما ازداد احساس العرب بالخطر على مستقبلهم، وكلما تأججت هذه الروح العربية لدى أى اشارة تقول لهم إنه يكمن مواجهة هذا الخطر ووقفة عند حد.. هكذا التف العرب من المحيط الى الخليج حول مصر الناصرية وساندوا مشروعها لتحديث البلاد وتصنيعها وبناء جيش قوى... ورأوا فى ذلك ماهو عام ومستقبلى، ولم يروا الثغرات الجوهرية فى المشروع وأهمها على الاطلاق غياب الشعب المنظم عن ساحة الفعل وتكبيل حريته بهدف الوصول لنقطة توازن بين كل المصالح.. ويبقى عبد الناصر فى الوجدان العربى زعيما ملهما رغم إنكساره الذى جعل منه أيضا بطلا تراجيديا. ولاعجب أن تدور المقارنات الآن فى كل بيت عربى بين جمال عبد الناصر وصدام حسين حيث ترى الجماهير أيضا ماهو عام ومستقبلى.. ترى فى الترسانة العسكرية والقوة الاقتصادية والعلمية التى أنشأها نظام صدام حسين فى العراق سندا ضد الخطر الصهيونى القائم أبدا وضد الغوص الدائم فى رمال التبعية والهوان..

لكن الخبرة العربية التى ماتزال ماثلة فى الأذهان عن نظام صدام حسين الاستبدادى هى خبرة



مريرة، ويعرف القاصى والدانى حقيقة ممارساته الوحشية ضد شعبه الذى هاجر مليون من أبنائه الى كل بلاد العالم حيث تكونت جاليات عراقية كبيرة فى عدة عواصم أوروبية سواء بسبب الاضطهاد السياسى أو العرقى أو القومى.

إن هذه الخبرة تدفع بالعارفين دفعا الى التأنى، وتجعل حلم تحرير وتوحيد الخليج على أيدى نظام من هذا النوع حلما مستحيلا لأنه ينفى الشعب صاحب المصلحة الحقيقية فى تحقيق هذا الحلم وصانعه... ولذا تجد قوى التحرر والتقدم والاستنارة والعروبة- تجد نفسها فى وضع مأساوى اذ أن واجبها القومى التقدمى يفرض عليها أن تقف بكل قوة مع العراق ومع الروح العربية التى تأججت من المحيط الى الخليج تسانده وتحاول تنظيم صفوفها لرد العدوان عنه بينما الداء كامن هناك فى صلب نظامه أى داء الاستبداد والاستغلال ونفى الشعب.

ولكن ولأن الهجوم الأمريكى- الأطلسى يبتغى تدمير الأساس المادى حتى ولو كان قد نشأ من استنزاف الشعب العراقى وإرهابه فسوف يبقى علينا أن ندافع بكل قوتنا عن العراق ولانكتفى بمجردإدانة العدوان وشجبه وإنما نتقدم خطوات أبعد وأكبر.. فى إتجاه الفعل الشعبى الذى ينضج الآن فى أوساط كثيرة فى إتجاه دفع الحكومة المصرية لسحب القوات من الخليج حتى لاتكون مصر طرفا فى القتال ضد بلد عربى كان ومايزال نقيضا لنظم الخليج الهشة التابعة التى أقامت بأموال النفط وفى رمال الصحراء مدنا ملفقة غريبة؟ بلد عربى كان ومايزال ورغم كل شيئ حافظا لجزء غال من تراث هذه الأمة الثقافى يبتغى المعتدون الآن تدميره إذ يعرفون قوته الملهمة لروح الأمة ومعنوياتها والحامية لمستقبلها الذى تتهدده النزعة العالمية الاستهلاكية الشائهة والفارغة والرائجة فى بلدان الخليج وشبه الجزيرة العربية..

ان بغداد العربية المخيرة الآن بين الابادة والاستسلام قد رفضت الخيار الأول وصمدت رغم

عوامل الانكسار التى تحاصرها.. ونحن مدعوون جميعا لأن نكون سندا لصمودها الرمزى هذا بكل مايحمله من معان لمستقبل أمتنا، لمستقبل الانتفاضة الشعبية فى فلسطين والتى تدرك الآن بكل وضوح أن طموحها لإقامة السلام وإنشاء دولة مستقلة على ثلث أراضى فلسطين التاريخية. دولة مميزة مسالمة تقبل بالعيش الى جانب اسرائيل، إن هذا الطموح البسيط والنبيل فى آن واحد لابد أن نخوض معركة مسلحة من أجل إقراره على أرض الواقع..

تنتظر منا الانتفاضة، كما ينتظر منا الجنوب اللبنانى الذى تحتله اسرائيل ويشتعل الآن بحرب غير متكافئة معها.. وتنتظر مناهضبة الجولان المحتلة وسيناء التى تمرح فيها قوات متعددة الجنسيات بعد أن نزعت اتفاقيات كامب دافيد سلاحها.. تنتظر منا كل الأراضى العربية المحتلة وفلسطين على نحو خاص التى هى روح الأرض العربية حيث مستودع الآلام الممتدة والمقاومة التى لم تهدأ... تنتظر منا جميعا منظمات وأفراداً أن نكون جزءا من هذه المقاومة... جزءا من الروح العربية المتوثبة لضرب مخطط حلف الأطلنطى لإعادة تقسيم المنطقة على هوى المصالح الاستعمارية ولكى تبقى اسرائيل هى القوة العظمى الاقليمية - بعد تدمير العراق وتحييد مصر الذى تم عن طريق الاتفاق مع اسرائيل تحت رعاية أمريكا...

إن ساحة الوعى.. ساحتنا نحن المثقفين هى الآن ممهدة حيث تنهض الروح العربية مستشعرة الخطر، وتنهض الجماهير العربية فى إتجاه المبادرة وما أن تمسك بالزمام حتى تتجه بثبات نحو المستقبل لكن تتخلص من كل أشكال التبعية والتمزق والإذلال وهى تمارس فعل المقاومة فى كل الساحات.. إذ تواجه العدوان بالقنابل فى بغداد والبصرة، فى الموصل والكوفة، فى النجف وكربلاء، أو تواجه التعتيم على الوعى عن طريق إعلام فاجر فى القاهرة يساند العدوان جهارا نهارا دون خجل فتعاقبه الجماهير بالإزدراء، أو تواجه حواجز الحدود التى تقف حجر عثرة فى طريق إندفاعها المنظم ورغبتها فى التطوع فى بلدان المغرب العربى لتلتحق بالعراق.. وهى تستخف بالموت إذ ترى من خلاله وميض مستقبل عربى آخر.. إن لم يأت به الفعل المقاوم اليوم فسوف يأتى به غدا.. مستقبل ترفرف عليه راية الدولة العربية الموحدة الديمقراطية.. وتنهض من رماده كعنقاء، روح عربية تقدمية حقا عالمية النزوع دون أى التباس

أن موت من يقاوم احتمال تلتمع طيه بارقة حياة والحياة هنا تتجاوز حدود احساس الانسان بفرديته أو لنقل إنه انطلاقا من احساس عميق ومشبع بذاته يدرك الفرد ومعنى الانسان فيه فالضحية اذ تمارس وفعلا مقاوما إنما تطلب الحياة لقاتل ومقتول، لأنها اذ تقاوم انما ترفض الحرب إبتداء من حياتها..»

هكذا تقول الدكتورة يمنى العيد فى دراسة عددنا هذا عن أدب المقاومة فى لبنان.. حيث «المقاومة لاتعنى حب القتال، لاتقصد الاعتداء والمبادرة وقتل الآخر- بل عدم الرضوخ للقاتل»... نعم لن نرضخ للقاتل الغازى.. وسوف نبقى مع ذلك دعاة سلام عادل وحقيقى هو شيئ آخر تماما غير الاستسلام والخنوع..

فسلاما يابغداد المقاومة.

دراسة العدد

من «أدب المقاومة»

الكتابة الابداعية فى مواجهة الحرب

فى لبنان

د. يمنى العيد

الزمان هو ٩ حزيران يونيه (جوان) عام ١٩٨٢

المكان هو صيدا مدينتى

المشهد هو جموع من البشر يشكلون كامل سكان المدينة: من الطفل الرضيع حتى الشيخ القعيد، ومن نائب المدينة حتى زبالها... نساء ورجال يتحركون مكرهين على إخلاء مدينتهم.

جنود من الجيش الاسرائيلى الذى أطلق على نفسه فى تلك الحملة اسم «جيش الدفاع الاسرائيلى» يراقبون عملية الاخلاء، ويشيرون ببنادقهم إلى البحر كى يتوجه الناس الى هناك.

على الأرصفة الجانبية وقف المئات يتهيأون للرحيل، وعلى جوانب الطرق منازل منهارة ومحروقة:

الحرب على المدينة التى تشبعت برائحة زهر الليمون وبوداعة أهلها بدأت ليل ٧ جزيران (لنذكر أن الحرب على مصر فى عام ١٩٦٧ بدأت فى٥ حزيران). وصباح ٩ من الشهر نفسه، خيرت المدينة، للمرة الثانية خلال هذين اليومين، بين الأبادة والاستسلام.

وبعد الاستسلام بدأت دروس للذل والأثارة والتفكيك:

* مكبر الصوت ينادى صبيحة كل يوم كى يخرج الناس ويتجمعوا فى الساحات. ثم تبدأ عملية الفرز الطائفى: المسيحيون فى جهة والمسلمون فى جهة أخرى.

فتى يسأل آباه: لماذا المسيحيون فى الظل ونحن فى الشمس؟

* الدبابة الاسرائيلية تقف عند أعلى الطريق الصاعد من صيدا الى عبرا الجديدة (ضاحية شرقى صيدا) الجندى الاسرائيلى يأمر طبيبا شابا فى أهل صيدا أن يكسر البيض الذى معه، ويمسح بالسائل اللزج وجه زوجته الصبية.

لكن....

نزيه القبر صلى (فتى من صبرا عمره ١٥ سنة تقريبا، يترك كتبه، ويحمل رشاشاً. يخرج من منزله، فى أحد أحياء صيدا القديمة، القريب فى الشاطئ. يقف مشحونا بذل المدينة وانكسارها ويطلق على دورية اسرائيلية. يقتل ويسقط قتيلاً على أرض بلده.

من هو القاتل؟

من هو الضحية؟.

ربما بدا الجواب سهلاً حتى ذلك التاريخ (تاريخ الاجتياح الاسرائيلى للجنوب ولبيروت العاصمة عام ١٩٨٢) وفى مثل هذه العلاقة ، علاقة المواطن بالغازى. فالضحية واضحة، وهى بوضوحها تواجه القاتل. برفض حربه عليها بتعريض نفسها للموت ترفض موتها فتموت، تقاوم فتدفع حياتها ثمن أمل بانقاذ حياتها المهددة بالموت،. ذلك أن موت فى يقاوم احتمال تلتمع طيه بأرقه حياة. والحياة هنا تتجاوز حدود إحساس الانسان بفرديته، أو لنقل أنه انطلاقا من إحساس عميق ومشبع بذاته يدرك الفرد معنى الانسان فيه. فالضحية إذ تمارس فعلا مقاوما تطلب الحياة لقاتل ومقتول، لانها إذ تقاوم إنما ترفض الحرب ابتداء من حياتها.

تقف الكتابة الابداعية الى جانب الضحية لانها تعى مأساتها: فالضحية تنشد الحياة على جسر الموت، وتتقدم الكتابة الابداعية لتهدم هذا الجسر وتعيد الى الحياة حقها.

تأبى الكتابة الابداعية القتل وترفض الحروب لانها فى جوهرها حياة. نكتب لنبدع. جسداً إشاريا تتجدد فيه الحياة فتدوم، وهو مايعادل معنى الدعوة إلى سلام منشود على هذه الأرض، كوكبنا الجميل.

ولئن كانت الكتابة الابداعية هى، أساسا، تعبيراً عن مأساة، بمعنى أنها تعبير عن انتصار وهمى على موت حتمى، فأن هذه المأساة تزدوج فى الحروب ، لأن القتل موت يتقدم الموت. وأن تواجه الكتابة الحرب يعنى أن تواجه موتاً فى موت، وأن تكون لغة لمأساة مزدوجة.

الكتابة الابداعية الشعرية فى مواجهة الحرب

المقاومة شكل من أشكال رفض الحرب، والكتابة الابداعية الشعرية تعبر عن ذلك.

مجموعة من الشعراء اللبنانيين عرفوا بالشعراء الشباب، كتبوا نصوصاً ترفض الحرب بالوقوف إلى جانب الضحية، ويتبنى مقاومتها:

* المقاومة عند الشاعر حسن عبد الله مرارة موت، لكن هذا الموت له معنى الحياة، فأم الشهيد التى بكت دمعتين بكت أيضا، ومع الدمعتين ، وردة.

يندمج الشاعر هنا، وبنبرة عالية، مع الضحية ، مع مقاومتها. وتصير «أنا المتكلم» هى نحن الذين نقاوم. الجماعة.

«سنضرب فى كل وقت وأرض
أشد»

ثم:

«صامدون هنا، قرب هذا الدمار العظيم،
وفى يدنا يلمع الرعب ،
فى القلبِ غصن الوفاء النضير.
صامدون هنا... باتجاه الجدار الأخير
ولن نتراجع
لن يمنعوا دمنا أن يمر وساعاتنا أن تدور»

هذه المقاومة التى يتعادل فيها موت الشهيد بحياته هى فى نظر الشاعر فعل تغيير وعبور الى حياة مضيئة. أى هى من أجل أن:

«نمحو الظلام ونكتب وجه النهار» (١)

* والمقاومة عند الشاعر محمد العبد الله هى مجئ جماعى الى الوطن له لهجة خطابية موقعة:

«نجيئك فى كل صوب كما المطر المنتظر
ياوطنى
نعانق هذا التراب الذى يشتعل
ياوطنى
نسقيه بالدمع والدم يمشى بنسغ الشجر
لتغدو كالقمر المكتمل
مشعا. مضيئا
على كل أبنائك الطيبين
فافتح ذراعيك للقادمين
فافتح ذراعيك للقادمين
فافتح ذراعيك للقادمين» (٢)

* وهى- أى المقاومة- عند الشاعر شوقى بزيع طلوع يبلغ فيه الحقد حد الاصابة. والشاعر هنا يتكلم بضمير «نحن» الثائرون الرافضون» الحماة الذين سيمارسون فعل التغيير. نحن الذين:

«سنطلع من كل بيت تشتت
من كل جرح تفتت
من كل طفل هوى فى البياض القتيل»

والطلوع هذا له صفة تمثيلية وهوية انتماء. فالكتابة هنا تنطق باسم آخرين معرفين بفعلهم، وباحلامهم. انهم هؤلاء الذين:

«يحرثون الصباح لكى تشرق الشمس
أو يكتبون الرياح لكى يزهر الحدس
أو يقرأون الليل
ونحن المساكين نحن الملايين».
ولان الكتابة لها هذا النطق فان الشاعر يعلن:
«لاشيئ يفصل أعراسنا عن سقوط الطغاة
توحدت الأرض فينا
فكل قتيل سيصبح جيل
وكل بنفسجة أحرقوها ستغزو بنفسجة المستحيل
وكل شهيد تكمله الارض
كل احتراق تكمله النار
فليبلغ الحقد حًد الاصابة ، والرقص حد السماء»(٣)

هذه النبرة العالية التى رأينا، تساند ، فى اختلاف دلالاتها، الضحية ، تقف الى جانب الشهيد. فالا ستشهاد هو من أجل وطن أفضل وأجمل، إن له، إذن، وظيفة التغيير ليعود الوطن الى أبنائه الذين حرموا منه، ولتعود لهم، مع عودته، الحياة. الضحية ترتبط هنا بوضع اجتماعى تاريخى معين. وهى ليست شهيداً بعينه، بل فئة أو فئات اجتماعية عاشت سنوات طويلة فى الفقر والأهمال والبؤس الذى فارب فى واقعه موتها: حرمان من الحياة يعادل الموت. فالمقاومة بدأت قبل اندلاع القتال، أى قبل تحولها الى فعل استشهاد بالجسد، ووصلت الى أوجها فى بداية العقد السبعينى. جيل بكامله تماسكت فيه عناصر فى المجتمع مختلفة .لا شروخ طائفية تحز فئاته وطبقاته. إنه جيل الجامعة اللبنانية فى نموها كمؤسسة وطنية. من هذا الجيل كان الشعراء الشباب، وكانت مجموعة من الأدباء والفنانين والمثقفين الذين تمتعوا بعصر بيروت الذهبى وحلموا بترسيخ هذه الهوية الوطنية لبلدهم، وبصيانة جمال يكون من حق الجميع التمتع به.

مساندة الضحية كانت مستمدة من هذا الزمن. فى زمن ماقبل الدم، أو من زمن كان دم شهيد واحد فيه يتشكل فضاء واسعا فى الاحتجاج والاستنكار. هكذا ، وعندما راح الدم يجرى بغزارة بعد اندلاع الحرب، تراجعت هذه النبرة العالية لتترك مكانها شيئا فشيئا لمشاعر المرارّة والمأساة. وهى مشاعر مرسومة بنوع من القلق والدهشة والحيرة والتساؤل عن معنى هذا الموت العام.

معظم الشعراء، بمن فيهم أصحاب هذه النبرة العالية عبروا عن هذه المرارة الشعريواجه الحرب بقول مأساتها. وفى المأساة كان بعض الشعراء يوائم بين روح المقاومة بما تعنيه فى نضال واستشهاد، وبينها بما تعنيه فى دمار ودم وفقدان أحبة.

* فى «شجرة الاكاسيا» للشاعر جوزف حرب نقرأ نماذج مختلفة على ذلك. منها قوله:
« - ياغمام الأفق ساعدنى

لأبكى.
- ليس ماتلمح فى الأفق
غماما،
إنه الحق الذى قام ليمشى
مالئا خبزا ووردا كل بيت
قمت عن صخرة يأسى
ومشيت.»(٤)

فى البكاء تبدأ الدعوة الى المشى والألم أخضر (ص ٣٠) والعظام شبابة واد حمراء (ص٣٦). الدعوة الى النهوض مستمرة (ص٣٣) أمام مشهد الحرب الذى يملأ شاشة العين:«مقابر منبوشة، جثث فى الطريق. حرائق تمتد كالغيم بعد الغروب، خرائب سود تزوج فيها الرماد جميع بنات الدخان. مذابح كالسوق فيها دكاكين باعتها يرتدون البنادق، زى الفؤوس وأقبية مايزال الصراخ فيها يشقق جدرانها» (ص١٨٥/١٨٦).

والشاعر يعلن:

«هذى بلادى». (ص١٨٦)

وضد هذا المشهد الذى يرسم صورة البلاد تبرز المواجهة. المواجهة هنا تقاوم القاتل لكنها تصغى فى الوقت نفسه الى نداء يسمعه الشاعر يقول:

«تعال وعانق
سلام الأرض» (ص٢٠٢).

إذن المقاومة لاتعنى حب القتال. لاتقصد الاعتداء والمبادرة لقتل الآخر بل عدم الرضوخ للقاتل، أو عدم الاستسلام لهجمته.. وهى تشير عند الشاعر الى الحق الذى، بالدفاع عنه، قام يمشى. والحق هنا ليس معنى مجرداً ضائعا فى مطلق، بل هو إشارة واضحة الى عدالة تملأ كل بيت خبزاً ووردا. أى هو إشارة واضحة الى ضحية عاشت زمنها محرومة من قوام الحياة الأول ورمزه الخبز، ومن فرح الحياة العادى ورمزه الورد.

* وفى نصوص للشاعر شوقى بزيع نجد أمثلة أخرى، نقرأ شعراً موسوما بغنائية حادية، مشبعة بحزن تمتزج فيه مشاهد المآتم بالأعراس، مشاهد تصور أبناء الجنوب الساكنين حول مياه الليطانى، المنكبين على شتلات التبغ، والمتحلقين على ذاكرة كربلاء... وهم من طال حزنهم حتى صار يغنى. فى قصيدة له بعنوان «العائد» نقرأ:

« تمشى جنازته الهوينا
ثم ترفعها الأكف الى مكان غامض
تمشى ويدفعها الدوى
يمشى جنوبيون خلف النعش
كوفياتهم مصبوغة بجبينه الملثوم

تتبعهم يدا المرأة
تشم قميصه
وتعشب الأيام من دمه البهى
هو الجنوبى الشهيد
مروض القمح العنيد
يعود نحو الأرض
ملفوفا بكيس الرمل والعلم الممزق،
أفسحوا لخطى علىّ
لقوامه المشوق وهو يشف حتى الموت،
يمشى وتتبعه رياحين
ويغمر وجهه خفر طرى» (٥)

تتخلل القصيدة تأوهات توحى بالندب الجنوبى، وجمل قصيرة يولد كرارها إيقاعا يذكر بأيقاع حركة اللطم فى احتفال كربلاء. مثل:

«شوك الصحر
ضاع العمر» (ص٦١)

كما أن فيها مقاطع جاهزة للندب والغناء بصوت الأم المفجوعة على ابنها مثل

«هيهات... لوكان الزمان يعود ثانية»!
او الطلقات تستدرك
لو كان للخباز أن يشفيك
أو كانت تعيدك عشبة حيا
لنثرت كل حشائش الدنيا على قبرك» (ص٦٢)

لكن هذا الحزن كله، وهذا الانكسار المرير الذى يعبر عن فاجعة أم أدركت حكم الزمان، وفشل كل وسائل المداواة القروية لاستعادة ابنها.. هذا الحزن ينتهى بالقصيدة الى استنهاض حازم من أجل المقاومة. هكذا يتبدل الصوت الحزين صوت الأم، تتراجع اللغة النادبة المتأوهة، وتترك مكانها للغة قوية، مقدامة ورائقة، نسمع فيها صوت الشاعر يقول مخاطباً الشهيد:

«فلسوف تنهض فى عظامك سكة
وتشق هذا الانهيار بنصلها الأجمل
وتقاوم المحتل
وتقاوم المحتل» (ص٧١)

* كذلك نقرأ فى نصوص للشاعر محمد على شمس الدين هذه المواءمة بين المأساة والمقاومة. لكن المواءمة هنا تشف عن تلاتم عميق بين المأساة/ الموت والمقاومة/ الحياة. ذلك أن المأساة، فى

نظر الشاعر، واقع يلخص حياة الجنوبي الذي يشرب وحل أقدامه. إنها حياته اليومية، أو موته المعد الذي عليه أن يعبره الى دورة الخبز، أي الى الحياة. لذا تبدو المقاومة عنده ضرورة، إنها اتجاه نحو وطن ، وهي موت من أجله. المقاومة عند شمس الدين معبر الى الحياة، جسر مسكون بالموت، وطريق تلتحم عليه أغنية الحياة بإيقاع الموت:

يذهب الجنوبي، وقبل أن يغيب يعطي صاحبه رقم قبره.

وحين تجلس الأم لتغني، في الظلام، لطفلتها كي تنام، تخبرها بأن الجند قبعوا بين البيوت:

«أن تغني

إذن

أن تموت»

وحين يموت الجنوبي نعرف أنه كان لايشتري التبغ قبل الرصاص، لأن الرصاص كالتبغ تفصيل رمزي في حياته اليومية.هكذا يتلو الموت الموت والقرى ترسل دخانها ، تقاوم... والمحبون الذين كانوا هنا يغيبون تاركين فقط أسماءهم.

وهكذا ترتسم صورة المأساة أمام الشاعر فيقول:

«وجدنا الضواحي توابيت للنائمين

وفوق الثريات لحم طري».

لكنه يرفض الاستسلام لواقعها ، لذا يعلن مباشرة:

«غرسنا على جمجمات الطواغيت أعلامنا»

ويعود ليغني لمن لاينام:

«سلام إلى مطلع الفجر وقع الخطى

سلام إلى مغرب الشمس وقع الغمام».*

لكن. وفي قول المأساة أيضا كان معنى المقاومة يهتز عند البعض الآخر من الشعراء، ويتبدى سؤالا قلقا، وحيرة تطاول مفهوم الكتابة الشعرية نفسها وعلاقتها بالناس خلال الحرب:

أليست المقاومة دخولا في الحرب وإن كان ذلك بهدف ردعها ؟

أليس ردع القتل بالقتل قتلا وردع الدمار دماراً؟

أليس المقتول ضحية وإن كان قاتلا؟

تهتز النزعة الحقوقية أمام النزعة الانسانية. يهتز مفهوم الدفاع عن النفس أمام محصلة الموت الوحيدة في الحروب. الكل في الحرب ضحية. الحرب فعل قتل تعارضه الكتابة في حيث هي فعل حياة.. لكن ماذا أمام هذا الدمار الذي يقتحم المدينة؟

يبدأ السؤال ويبدأ القلق عند الشاعر حسن عبد الله. وحين يسأل عن ليالي بيروت يسقط، كما يقول ، «كالجدار أمام تجربة الكتابة» (٦) لقد تعددت أبواب المدينة لعينه ، وهو الشاعر، لم

---

* راجع في هذا الصدد قصيدة الشاعر محمد علي شمس الدين «أمي نهتني عن الموت الاعلى صدرها» المنشورة في ديوانه: «غيم لاحلام الملك المخلوع». دار ابن اخلدون. بيروت ١٩٧٧.

يعد يعرف من أي باب يدخلها، هل يدخل:

«من تحت قنطرة الحوار»

أم هل يدخل:

«من تحت قنطرة الدم الجارى وأغصان الدمار» (ص٦١).

يسأل الشاعر والمدينة لاتراه

يسأل ويقوم بمحاولة أولى فيدخل فى الرصاص، أى يدخل فى تجربة الحرب/ المقاومة فتهوى المدينة على صدره ويخنقها دخانه (ص٦٣). ويعترف:

«أنا شبح الخرائب

أقرأ الابواب ميتةً

وأكتمها..» (ص٦٥).

تسقط التجربة، ويدخل الشاعر إلى المدينة فى بوابة النار. لكن شاهراً حبه. هكذا يفر الحاجز الرملى وتنقشع، كما يقول، تضاريس الوطن.

الحب هو البديل. راية سلام يرفعها الشاعر فى وجه الحرب، ويدخل فى الوطن، «من بابه. من شرفة الفقراء». يلقى التحية، ويسأل عن أحوال القرى والقمح والثلج العظيم. وبذلك، أى بدخوله المدينة شاهراً حبه بدل سلاحه، يدخل فى القصيدة أى فى الكتابة، بعد أن كان قد سقط كالجدار أمام تجربتها. ومثل هذا الدخول فى الكتابة هو بمثابة عود بها إلى جوهرها، أى إليها كفعل حياة.

غزارة الدم التى كانت نتيجة لاستمرار القتال وعنفه كانت تغرق الضحية. تغرق الضحية فيغيب معناها وتضيع معالمها.

يوم السبت من العام ١٩٧٥ الذى أطلق عليه يوم السبت الأسود بدت الضحية فيه واضحة: فقتل الابرياء من عمال مرفأ بيروت على الهوية(٧) ممن صادف مروره، أو وجوده، كان يوظف الضحية لتأجيج الصراع الطائفى.

الغزو الاسرائيلى لجنوب لبنان عام ١٩٧٨ ثم الاجتياح الواسع وحصار بيروت ومجزرة صبرا وشاتيلا صيف العام ١٩٨٢ أبقى الضحية واضحة. إن من قتل تحت سقف بيته، أو فى حقله، او فى دكانه، أو على طريق عودته من عمله، هو ضحية. وإن من سال دمه ليرد غازيا، ويقاوم بحتاحاً، هو، بلا جدال، ضحية

الغزو والاجتياح وظفا الضحية ليجئ بشير الجميل (قائد ميلشيا هى القوات اللبنانية) رئيسا لجمهورية لبنانية موالية لاسرائيل.

لكن بشير الجميل الذى رفع شعار الى ١٠٤٥٢ كلم، بعد وصوله إلى الرئاسة وأوعز الى ميلشيات حواجزه بالتخلى عن التدقيق فى هوية العابرين على أساس شرقية وغربية، أو هى بأن وظيفة الصراع الطائفى (مسلم- مسيحى) الموازية للتقسيم الجغرافى: بيروت الغربية- بيروت الشرقية، انتهت. وكان وظيفة الاجتياح الاسرائيلى هى فى حدود ترئيسه.



الحرب على أرض لبنان كانت أكثر من قمع نمو هذا البلد كوطن ديمقراطى، وأبعد من مسألة تفتيت جامعته الوحيدة التى كانت تمارس، ضد ماخطط لها (٨)، عملية التأهيل والدمج الوطنيين. أى أن الحرب فى لبنان كانت أكثر من المجيئ برئيس يهدئ روع الخائفين على سلطتهم فى نمو الديمقراطية فى لبنان. قتل بشير الجميل واستمرت الحرب شرذمة وتفتيتا.

الاطراف المتقاتلة تتعدد. والمسيحيون الذين وحدهم بشير الجميل (معركة الصفرا بقيادة بشير الجميل ضد حزب الاحرار التابع لكميل شمعون. وكذلك معركة عين الرمانة التى قامت بها القوات اللبنانية ضد الحنش وهو زعيم ميلشيا مسيحية موالية لحزب الاحرار...) عادوا يختلفون ويتقاتلون (مثلا الخلاف والاقتتال بين آل جميل وسليمان فرنجية. وبين ايلى حبيقة وسمير جعجع. وبين الجيش بقيادة ميشيل عون والقوات بقيادة سمير جعجع...) فى المنطقة الشرقية فى بيروت. وفى المنطقة الغربية بدا الاقتتال بين من اعتبروا فى صف واحد (بين أمل والاشتراكيين من جهة والمرابطون من جهة أخرى. بين أمل وحزب الله. بين أمل من جهة والاشتراكيين والشيوعيين من جهة أخرى. انقسام الحزب القومى السورى على نفسه...) بدا هذا الاقتتال دراميا وفظيعاً.

فى هذه الدوامة من الاقتتال الدموى غرقت الضحية، وطرحت علامة استفهام كبيرة حول من هو القاتل.

القاتل والضحية التبسا بشكل محزن ومرير فى الوعى وفى الخطاب الأدبى بعامة (٩) وارتد

هذا الالتباس على ماسبق ليشمل ماقبل الاجتياح.

الدم الذى كان يسيل بدا أكثر بكثير من حجم الاحلام التى تطلع إليها النضال الاجتماعى المطلبى فى أواخر الستينات وأوائل السبعينات من هذا القرن. والشعارات الاصلاحية التى كان يرفعها آنذاك المتظاهرون من عمال وطلاب ومثقفين منتمين الى حقول اجتماعية مختلفة، يغرقها الدم والخراب والموت الغزير الذى أدهشهم وأذهلهم..

يتوالد مسلسل الاقتتال تضيع حدود الضحية تتبدد فى مساحة القتل الواسعة . وفى تبددها يبدو القاتل نفسه ضحية.

وفى مواجهة الحرب التى يبدو القاتل نفسه فيها ضحية تواجه الكتابة الابداعية، بشكل عام، مأزقها.

الحرب التى بدأت بضحية واحدة (مقتل معروف سعد فى ساحة النجمة فى صيدا) تبدو مع غرق الضحية فى الدم هزيمة.

والهزيمة فى التاريخ العربى الحديث تحيل على هزائم .اجتياح اسرائيل للبنان فى حزيران (العام ١٩٨٢) ذكر الناس بهزيمة حزيران (عام ١٩٦٧) لمصر.

* أول من قتلته ذاكرة الهزيمة كان الشاعر خليل حاوى

الدمار الواسع الذى غطى بيروت وقت الاجتياح الاسرائيلى لها واجهه هذا الشاعر المعروف بهويته العربية بتصويب رصاصة الى رأسه. الرصاصة كلمة لخصت هول وقوع المأساة عليه.

خليل حاوى شاعر لبنانى نسج جسد شعره بحلم الانبعاث العربى... فإذا بالحلم يتكشف عن دخول اسرائيل الى بيروت. العاصمة التى منها كان الأمل ببداية تحول الحلم الى واقع. يسقط الحلم فوق أرض تفلحها الدبابات الاسرائيلية. ينتحر خليل حاوى ليقول ماهو أفظع من هذا الذى يستطيع الكلام قوله. كأنه بانتحاره يقدم حياته شهادة ضد الاحتلال لوطنه.

* حسن عبد الله يصدر ديوانه «الدردارة» عام ١٩٨١ ويصمت. لم نعد نسمع شعرا له. كأنه بصمته أراد أن يعبر عن رفضه لحرب لم يعد الشعر ينفع فى رفضها أو إيقافها.

* أنسى الحاج الذى كان صامتاً منذ بداية الحرب بقى لايقول. فالعدو الواضح (اسرائيل) والحرب التى لها معنى الاعتداء (اجتياح اسرائيل للبنان واحتلالها جزءاً منه) لم يكن شأنها كذلك عند القيمين على المنطقة الشرقية فى بيروت (حيث سكن الشاعر). ففى الوقت الذى كانت فيه أطنان القنابل تتساقط على الشق الغربى من عاصمة لبنان، وفى الوقت الذى كان الخبز والطحين قد نفذ فيها، ونضبت المياه، وأطبق الظلام. كان الجنود الاسرائيليون يتنزهون فى الشق الشرقى من العاصمة ، ويمضون استراحة المحارب مستمتعين بضياء شمس الوطن ونور كهربائه.

هل يمكن للغة واحدة أن ترى بغير عينها؟ وهل يمكن أن نرى بهذه العين ماعليها أن لاتراه؟.

إنه الصمت الذى يستبطن أكثر من معنى: العجز والذهول والرفض والضياع... ويعبر عن مأزق الكتابة وهى تواجه حربا تتركب فوقها حروب. وقضية تتراكم فوقها قضايا حتى المتاهة فى هوية الاشياء. وأبرياء تحصدهم القذائف. وعلى خلاف المعروف يفوق عدد الضحايا منهم بالايقاس

عدد الضحايا من المقاتلين (١٠).

هل يمكن اعتبار الصمت نوعا من المواجهة؟ أو يقول الصمت؟ أليس هو إشارة الى المكبوت، وغير المقال؟ أليس هو النص الأبيض الذى يتلألأ الكلام فيه حين نحاوره ونؤول الغائب فيه؟

بالصمت، بالكلام المكبوت واجه بعض الشعراء الحرب. لقد أضربوا عن الكلام ضدها. وبابداع لغة مجانبة واجه البعض الآخر من الشعراء هذه الحرب.

منذ البداية واجه أدونيس الحرب بالابداع وبقى مجانبا لمأزق الكتابة: لقد وصف أدونيس الحرب اللبنانية بالقول أنها مستنقع. لكنه وقف بوضوح ضد حصار بيروت. وباعتبار العدو الواضح واجه الشعر عنده الحرب، أى واجه الاعتداء الاسرائيلى على جنوب لبنان وعلى عاصمته. هكذا عنون مجموعة شعرية له أصدرها عام ١٩٨٥ بـ «كتاب الحصار»، وقدم معادلة للزمن الممتد بين عامى ١٩٧٥و ١٩٨٤: إنه وحسب تعبيره،«تاريخ مشنوق فى فضاء من السم وسماء تمطر القتل والرعب يخيط الشوارع» و«القنابل أسرة للاطفال، والشظايا تمشط النساء»(١١)

إنها صورة الفجيعة وقتل الحياة.

فى معظم ماكتب وقف أدونيس إلى جانب الانسان فى قمعه وكبته وقتله. المواجهة التى عبر عنها شعره هى بين انسان مقموع وسلطة قامعة، وهى بهذا المعنى بحث عن هوية تحررية للانسان تبدأ من تاريخ قومى خاص وتصل الى تاريخ انسانى عام. من الجنوب اللبنانى المقاوم الذى يجعل «قامة الموت ضحية» (ص١٦٨) الى نهر الجرح الذى «يدفق من صدر ادم» (ص١٦٥)

على هذه المسافة من الزمن الذى يحتضن الانسان يعلن الشاعر:

«سنغنى
ليكون الزمن الطالع بابا» (ص١١٨).

ومن هذا المنطلق الانسانى، يتوج ادونيس أغنياته التى قدمها الى «السيد الجنوب» (الجنوب اللبنانى طبعا) والى جراحه وموت اناسه، بالدعوة الى أن يتركوا هذا الجنوب. أن يتركوه:

«لاسراره حقل حب
يتحول كل فصل
ويقلب فى راحتيه الشجر» (ص١٨٠)

وهو مايضمر دعوة الى حياة طبيعية. أى الى سلام قوامه الحب.

أن يكون الابداع بحد ذاته مواجهة هو مانزع إليه معظم الشعراء الشباب فى لبنان. شعراء الجيل الاول للحرب أمثال: بول شاوول. محمد العبد الله. عباس بيضون. محمد فرحات. جودت فخر الدين. الياس لحود. أحمد فرحات.. وهو ماتبناه وعمل من أجله شعراء الجيل الثانى للحرب. أمثال: عيسى مخلوف، بسام حجار. جاك الأسود. وديع سعادة، جاد الحاج. انطوان أبو زيد. اسكندر حبشى... مفهوم الابداع عند بعضهم بدا أقرب الى مفهوم القول المحايد المشغول بنوع من الجمالية الهادئة النازعة الى الشكلانية أحياناً.

معظم هؤلاء الشعراء ابتعدوا بلغتهم عن قاموس القتل والدمار، وراحوا يبحثون عن جمالية

قوامها النسق الملتبس والغامض والمتحرر من قيود البلاغة اللغوية، والنموذج المكتمل. والنسق بمواصفاته هذه المقصودة، أو الواعية، نسق هادف، أو نسق مرتبط بفهم للشعر يبتعد به عن المباشرة والخطابية والوعظ، عن مفهوم الشعر الرسالة، وعن الغنائية بما تعنيه من حماس، أو ميلودراما تقف عند حدود الأثارة والتعبئة وهز الأرواح.

ولئن كان البحث عن جمالية قوامها النسق الملتبس قد جعل شعر البعض يتسم بنزعة شكلانية ويفيض لفظي مجاني، فإن مثل هذا البحث حمل الجميع على رفض جمالية النبرة العالية واللغة الجاهزة التي تكرر خلق العالم وفق إيقاع ترجيعي مستهلك. لقد بدا أنهم يميلون إلى ماهو يومي ومعيش، أي الى الاهتمام بالعنصر – أو بما سموه بالتفاصيل. هذا التوجه ساعد على بلورة نص شعري يرفض الصوت الشعري النبوي، ويرى فيه صوتاً متعاليا يحدد حركة العالم الشعري من خارج. هكذا آخذ شعراء هذا التوجه الجديد ينظرون في حركة الاشياء حولهم، يحاورون عالمها ويتقدمون به الى قوله.

قصيدة «صور» للشاعر عباس بيضون شكلت بداية ملفتة لهذا التوجه الشعري الجديد. نقدم منها هذا المقطع:

«نعرف بين قليلين أن الناس لم يتغيروا لكنهم يبدلون دفة أحلامهم والليل ليس كافيا. أن هذا الصباح المرجوم كالوردة الناشفة ليس لنا، والهواء الفولاذي قاس على البصر والشعاع. أن الأفواه محطمة على الوسائل. والقبل مقصوصة من جذورها، والوجوه ملفوفة بالبرق، أن الأعمار تتجمد الناس يبيعون المستقبل بثمن الموت الهادئ على شرفة،، وأن الكلام يحرك النسيم تحت المائدة كحوت يستيقظ» (١٢)

لافاعل، بل وعيا جماعيا (نعرف) بماهو عليه المشهد من مأساة: أشلاء من جسد بشري (أفواه ووجوه)، وبتر لأجمل حركة يعبر بها الانسان عن التواصل والحب (القبلة المقصوصة). تفاصيل لحياة حميمية توحي بها مكونات طبيعية (الليل والصباح والهواء والبرق) وموجودات تنتمي الى اليومي (الوسائد والمائدة) وإلى المألوف (للشرفة دفة)، وتتشكل جميعها في غياب أنا الشاعر بصوته المتكلم يغيب الشاعر كصوت في القصيدة ليفسح مجالا لمجيئ عالم غدا حضوره في الواقع طاغياً. هذا العالم هو عالم ناس تتجمد أعمارهم «ويبيعون المستقبل بثمن الموت الهادئ على شرفة» إنه عالم الحرب الذي يجد صورته في الأفواه المحطمة على الوسائل، وفي القبل المقصوصة من جذورها...

في الواقع، وفي زمن الحرب، بدا صوت الشاعر عاجزاً، في خطابيته، عن ترك أثر فاعل في تغيير مجرى الأحداث. فبعد سنوات وسنوات (عصر النهضة) في إيلاء مسؤولية التغيير الى الأدب– والشعر جنسه الأبرز– وفي رفع شعار الكاتب صاحب الرسالة الرسولية، والداعي الوصي على موضوعة التقدم، لم يجن التاريخ العربي سوى الهزائم.

لم يستقل الأدب من مسؤوليته، لكنه طرح السؤال على نفسه، وحسر الغطاء عن *إيديولوجية مثالية أخلاقية تتمثل على مستوى الشعر، في صوت الشاعر المنقذ*، وراح يمارس

التجريب لصيغ شعرية تكون أكثر إخلاصاً لفاعليته الفنية فى التغيير: فهدم مقولة الشاعر النبى الجبرانية وكسر عمود البلاغة التقليدية التى أحياها شوقى، ومال عن غنائية حديثة ترنم بها شعر نزار قبانى.

وفى ممارسة التجريب الشعرى غالى بعض الشعراء اللبنانيين فى تفتيت العالم الشعرى وتفكيكه حتى شكل ذلك اتجاهاً كان الشاعر شوقى أبى شقرا رائده (١٣). كما غالى البعض الآخر فى الاهتمام بالصورة الملتبسة- الغامضة. صورة الفجوة العميقة والواسعة، صورة التأويل الحر المفتوح. وهو ما جعل الكلام الشعرى يبدو أقرب إلى اللامعقول منه الى نطق يقول.

هذه النزعة لتفكيك العالم الشعرى رأى فيها البعض تعبيراً عن شعور بالتمزق وباليأس، وبلاجدوى القول فى إيقاف الانهيار ونزيف الدم الذى غدا يراق بلامعنى ولارحمة.

الناقد كمال أبو ديب فسر هذه النزعة بانهيار الرؤية وبتهاوى الجيل الأخير الذى فوجئ بالتاريخ يصعقه وهو فى منتصف العمر، وفى منتصف الطريق (١٤).

بعض الشعراء قدم لممارسة التجريب هذه تنظيرات تدافع عن الغموض والالتباس وروج لمناهج تتعلق بحداثة الشعر وتجد مرجعية لها فى التجربة الشعرية الحديثة فى أوروبا. كالقول مثلا بقصيدة البياض، وباللامقال فى القصيدة. أو الغائب.

ولعل ارتباط ممارسة التجريب الشعرى اللبنانى بخاصة، والعربى بعامة، بمثل هذه التنظيرات هو الذى دفع باحثاً مثل جمال الدين بن شيخ لان يقول فى مجال كلامه على الثقافة العربية: «نحن جسد قابل للتحرك عن بعد، نستقبل أى شيئ، دون أن تكون لدينا بنية فكرية تسمح لنا بطرح مشكلاتنا بشكل ملائم». كما حملت شاعراً مثل محمود درويش لوصف الإبداع العربى بالفوران (١٥). ومفكرا مثل مهدى عامل لشن هجوم عنيف على شعر لايواجه- حسب رأيه-، الحرب مقاوماً.

إذن، من شعر النبرة العالية إلى الشعر المقاوم. ومن شعر يجانب المأزق ويواجهه الى شعر التجريب. عناوين عريضة حاولنا رسمها لكتابة شعرية إبداعية لبنانية تواجه الحرب.

ومن وضوح الضحية الى التباسها وغرقها. وبالتالى، من وضوح القاتل إلى دخوله فى فضاء الضحية، تبقى المأساة مطروحة أمام الكتابة الابداعية الشعرية. إنها صورة مجزرة فادحة على الأرض.

ربما تنتظر مزيدا من التبلور والترسخ لهذا التوجه الشعرى الجديد ليكون قادراً على قول هذه المجزرة. وليكون قولها بلغة الفن ثورة على الحرب! أليست غورينكا بيكاسو ثورة بالفن ، وللفن، ضد حروب الدمار والابادة؟.

الكتابة الابداعية الروائية فى مواجهة الحرب

السؤال حول المسافة بين القاتل والضحية فى الحرب الاهلية اللبنانية طرح أيضا على الذين كتبوا *القصة والرواية*. ولقد بدا هذا السؤال أحيانا سؤالا حول المسافة بين القاتل والمقاتل. أو بين

المناضل الذى يحارب دفاعا عن قضية وبين القاتل الذى يحول الحرب الى جريمة.

المقاتل لايقتل. يدافع عن نفسه ويطلق ضد من يطلق عليه الرصاص، وحين يقتل من لايطلق عليه الرصاص، حين يقتل الابرياء، ولوخطأ، يصبح قاتلاً.

فى كتابها «كوابيس بيروت» الذى عبرت فيه عن رعب الحرب، تشير غادة السمان الى من يقتلون الابرياء بادعاء الخطأ، لكن الخطأ يتكرر ويصير نوعاً من الاستهتار الفادح وعدم الشعور بالمسئولية، لاتغتفر خطيئته لانه يتعلق بحياة الناس. تواجه الكاتبة هذا التصرف على لسان الموت. يتكلم الموت فيقول بأن وكلاءه أنشأوا منظمة باسمه. هى منظمة «يعيش الموت» وباسم الموت تقتل المنظمة حبا بالقتل. مجموعة فواتير تشهد، فى الرواية، على العديد من الاحداث التى قتل فيها أشخاص ابرياء عمداً، أو خطأ. خطأ يتكرر فيعادل العمد (١٦)

تهجس كاتبة «كوابيس بيروت» بالابرياء الذين تحصدهم الحرب الأهلية ، فتأتيها صورهم فى كابوس مرعب. كابوس يستدير الفعل فيه على نفسه، يتحرك فى حلقة مفرغة يتكرر ويوحى بالكارثة:

«صياد يجوع فيضطر للخروج الى الصيد رغم مخاطر الدرب. تخرج شباكه مليئة فيفرح، ثم يلحظ أن ماتحتويه ليس أسماكا: بل أطفال مقتولون.

يحملهم الى البيت وتطبخهم زوجته لأن أطفالهم الـ ١٢ يتضورون جوعا... تحصد أطفاله قذيفة، وهو لايملك نفقات دفنهم فيرمى بهم الى البحر.

فى اليوم التالى تخرج شباك صياد جائع مليئة بصيد وفير ، فيفرح، ثم يكتشف أن ماتحويه شباكه ليس أسماكا بل أطفال مقتولون، لكنه يحملهم الى البيت لأن أطفاله الـ ١٢ فى حالة جوع وتطبخهم زوجته... وهكذا.... »(١٧)

وفى قصة «رائحة الصابون» لالياس خورى تهتز المسافة بين المسلح الذى يحرس الحى والقاتل من جهة، بينهما وبين الضحية من جهة أخرى: اسم عادل يلتبس بين الثلاثة والصورة ترتج وتتداخل وتترك سؤالا عن ايهم عادل الحقيقى، أيهم القاتل وايهم الضحية. التباس وضياع، والأم تصاب بالهذيان وهى تبحث عن قاتل ابنها عادل(١٨)

مسألة الحرب لم تعد، فى نظر الياس خورى، مسألة معرفة القاتل بل مسألة حرب يموت فيها الجميع

«لايهمنى أن أعرف من هو القاتل» (١٩). يقول الكاتب على لسان إحدى شخصياته فى رواية «الوجوه البيضاء». إذ ماينفع أن نعرف القاتل، حسب رأيه، ونموت. ماجدوى أن نعرف القاتل ونقتل. تضيع القضية مع استمرار الفعل ورده، وتتحول الحرب إلى فعل ثأر لاينتهى. إنها المتاهة، أو السير نحوها على طريق تجعل من القتل لذة، ومن النضال جريمة ، ومن الموت عبثا، ومن كل حامل سلاح مجرماً.

هذا هو المنطق الضمنى الذى يحكم رواية الياس خورى «الوجوه البيضاء»، والذى يتمثل فى أكثر من مشهد من مشاهدها. لعل أهمها فى التعبير الفنى للرواية هو مشهد الوالد الذى استشهد ولده فراح يمحى معالم الوجوه، يطليها باللون الابيض ويمارس تخيلا فعل القتل، فيفصل



الرأس الورقى للصور عن الجسم، ينتقم لمقتل ابنه ويقول: «إنها رؤوس الجميع». لكن زوجته ترد عليه مستنكره: «لكنها رؤوسنا»(٢٠)

الجميع نحن ونحن الجميع. والقتل حين يطالهم يطالنا. هكذا تتحول الحرب الى جريمة ويصبح السؤال: «ألا يستطيع أحد ضبط الجريمة»؟ فـ «الجريمة تنتشر، كانها الوباء. الطاعون يأكلنا من الداخل.. *هذا هو التفكك الاجتماعى الذى يصاحب الحروب الأهلية. قرأت كثيراً من الموضوع* ولكن الذى يجرى هنا مختلف كأنهم يتلذذون بالقتل، كان القتل شربة كوكاكولا » (٢١). هذا مايعلنه الكاتب على لسان إحدى شخصيات روايته.

معظم القصاصين والروائيين الذين تناولوا فى أعمالهم الحرب الأهلية فى لبنان، حاولوا أن يصوروا الوجه السلبى لمثل هذه الحرب معبرين بذلك عن رفضهم لنا، راغبين فى إيصال موقف يساعد على مواجهتها ويعيد الى الوطن حالة الهدوء والسلام.

فى بناية ماتيلد «لحسن داوود» يكاد الفعل الروائى أن يقتصر على الجريمة التى تقع فى إحدى بنايات أحياء بيروت، والتى تذهب ضحيتها امرأة عجوز تعيش وحيدة فى شقتها. القاتل شاب جاء المدينة ليعمل، لكن أجواء الفوضى والفلتان التى تسود المدينة بسبب الحرب فيها تغرى الشاب بالاعتداء على المرأة التى أجرته سكنا عندها. ومن مواطن عادى وصحيح يتحول الشاب الغريب فى المدينة إلى قاتل مذهول بفعله.

بطل رشيد الضعيف فى روايته «فسحة مستهدفة بين النعاس والنوم» يتحول من مثقف إلى

مهلوس يرتاب فى كل مايرى حوله: فتحت وطأة القذائف التى تملأ أصواتها الفضاء حوله، وأمام توافد المهجرين الذين يحتلون البيوت ويستبيحون دواخلها معرضين، حسب الرواية، حميميتها لعين الخارج، ومع سقوط الحواجز بين صاحب البيت ومحتله، بل ويتحول المثقف صاحب البيت الى كائن غريب فيه، تهتز شخصية صاحب البيت، وتتقدم هذه الشخصية كنموذج لمثقف وطنى يرفض الحرب. لكن الحرب تصيبه فى نفسه بعد أن أصابته فى جسده. يصاب بطل رواية «فسحة مستهدفة بين النعاس والنوم» على المعبر بين المنطقة الشرقية والمنطقة الغربية فى بيروت. فى الوسط المحايد بين المنطقتين المتحاربتين تصيبه الشظية. كأنه بذلك يقول بأن لانجاة حتى لمن يقف فى المكان المحايد فى هذه الحرب. الحرب سلبت الانسان كل شيئ ، حتى حرية أن يكون محايداً هكذا. وحين تصيبه الشظية فى كتفه وتبتر ذراعه يطلب الاحتفاظ بذراعه المقطوعة- الميتة والتى لم تعد تعنى لسواه شيئا. يريد أن يضعها تحت وسادته وأن يكون له حق الاحتفاظ ولو بهذا الجزء الميت من جسده.

بطلة حنان الشيخ فى «حكاية زهرة» تجد نفسها مقادة، تحت وطأة الحرب، الى عقد علاقة مع قناص البناية المجاورة لمنزل أهلها فى بيروت، تستسلم البطلة لقناص يطلق عليها فى النهاية رصاصته العابثة.

الحرب مرذولة ومرفوضة فى المنطق المشترك لهذه الروايات، وربما فى غيرها مما كتبه كتاب لبنانيون فى سنوات الحرب، لكن الممارسة النضالية، الشهادة ، كفعل يقاوم الحرب ويكسر شوكتها، تبقى صورة شبه مغيبة فى الابداع الروائى عند اللبنانيين، لاحضور للشخصية التى رفضت الحرب بمقاومتها على الأرض. لاحضور مثلا لشخصية كنزيه القبر صلى.

فترة البدايات التى كانت الضحية فيها مازالت واضحة فى العدوان الاسرائيلى على لبنان، والتى تناولتها الكتابة الشعرية بقيت شبه غائبة فى معظم القصص والروايات. ربما لان التناول الفورى أيسر على الشعر وأقرب الى طبيعته، ولأن على الكتابة الروائية أن تنتظر تبلور معالم عالمها المتخيل واتضاح هوية شخصياته فى تعددها وفى اختلاف العلاقات بينها، فجاء هذا الانتظار بمثابة وصول عالم الحرب بسرعة إلى فوضاه وتبلبل هوية الناس فيه. وربما كان طغيان التشوية والانتهازية وتفاقم التشرذم وضياع حدود الصراع وغرق قضيته فى الحرب الأهلية ...هو ماشغل كتاب الرواية . وحملهم على الاهتمام بهذا الوجه البشع الذى بدا طاغيا على الوجه المقاوم، فنفروا من السياسى وحتى من النضالى كموقف وممارسة، ومالوا الى الأخلاقى كمعيار للنظر فى الحرب.

ركزت الروايات فى معظمها ، على الانحطاط الذى ساد سلوك مجتمع الحرب: أناس يحملون السلاح ويدعون النضال والالتزام بالثورة، لكنهم يقتلون الابرياء، ويسرقون بيوت المواطنين، ويتاجرون بكل شيئ طمعاً فى السلطة والثورة. إنه الاستهتار، والتعدى على حقوق المدنيين واستباحة حياتهم دون اى وازع من ضمير أو رادع من قيادة تمسك بزمام الأمور وتوقف الفلتان عند حد له.

في رواية «رحلة غاندى الصغير» يحاول الياس خورى أن يظهر حالة الضياع التى وصل إليها اللبنانيون حتى غدوا، كما يقول ، لايعرفون ماذا يطلبون ولاماذا يريدون (٢٥) يحكى عن حالة المدينة بيروت التى غدت رائحتها تشبه رائحة الكلاب(ص٨٤). فالكل سقط، و«كل الشباب راحوا الى الموت» (ص١٦٠). والقتل صار مظهراً للرجولة (ص١٨٠)، والسائد فى أجواء المدينة هو الجنس والدعارة والحشيش واللصوصية. ابن الزيلع «الذى كان قد قتل الكثيرين قبل أن يقتل شقيقته خنقا بيديه، يقول للملازم أحمد الحسن «ياسيدنا بدنا نعيش، بدنا نجيب تلفزيونات، بدنا مصارى، بدنا حرب» (ص١٨٣).

فى هذا الكلام الذى يقوله قاتل مجرم وينياديه الناس «يابطل»، يلخص الياس خورى الهدف الذى آلت اليه الحرب فى نظره. حرب الشعب والجماهير الذين «سوف يموتون»، كما يقول، لتستمر الحرب على هذا النحو، ويدونهم (ص١٨٣). لقد «قتلوا الرجال وتركو الزعران» (ص١٨). حسان- الشخصية التى توحى، فى الرواية، بالرجولة والاحترام- يقول بانه «شارك فى القتال عند بداية الحرب ثم أصابه القرف» (ص٥٠).

باظهار الانحطاط الذى آلت اليه الحرب الاهلية فى لبنان، تسعى الكتابة الروائية إلى تقديم مايواجه هذه الحرب، مايرفضها، ترغب فى إيقاف نزيف الدم العبثى، تدعو إلى صون حياة الناس المهدورة بلا معنى.

هذه الكتابة الروائية تربط أحياناً بين هذا الانحطاط الذى آلت اليه الحرب الاهلية وبين وضع اجتماعى سابق على الحرب، كأنها بهذا الربط ترى فى السابق علة للاحق. او كأنها ترى فى اللاحق نتيجة للسابق. الوضع الاجتماعى الذى كان عليه لبنان فى ماضيه يعلل سقوط معنى المقاومة، وغلبة مظاهر اللصوصية والجريمة. مجتمع عاش محكوماً بالقمع والكبت والتسلط ومساقا الى قشرة مدينية خاوية. حكمه الاقطاع، ونهبته البرجوازية، وتحكمت به علاقات تجارية ومالية بنكية، فسادته العمالة التى عاقت تكون المواطنية ونموها.

فزهرة التى تنقاد الى القناص (فى حكاية زهرة لحنان الشيخ) هى الفتاة التى عانت من ديكتاتورية الأب (٢٣) ومن فساد الآخ، ومن عجز الأم وانتهازية الخال.

والجرائم والسرقات التى تكررت فصولها، بشكل خاص، فى رواية الياس خورى الأخيرة «رحلة غاندى الصغير». هى جرائم وسرقات فضاؤها بيروت فى صورة الملهى، والنايت كلوب، قبل أن تبدأ الحرب الأهلية فيها. راوية بيروت هى «أليس». وأليس هى الطفلة التى انتهى بها جهل الأب وإهماله إلى الوقوع فى يد سماسرة المال وبيع الجسد.

أليس صورة لبيروت المدينة، تمارس وظيفة عاهرة تبيع اللذة وتشهد على العسكرى زبونها الذى يسقط قتيلا فى المدينة الملهى.

«كانت سنة ١٩٧٤ وأليس تترنح فى رحلتها، وتكاد تسقط تحت ضربات العمر» (ص١٤٧). أليس رمز لبيروت. للمدينة التى تسقط تحت ضربات تاريخها.

يسقط العسكرى، رمز السلطة، أو السلطة العسكرية نفسها، قتيلا فى الملهى الذى كان زبونا مداوما له، يسقط فى المدينة التى تحولت فى ظل سلطته الى ملهى. فتشتعل بيروت

(ص١٥٠) ليغلب على حربها حرب هؤلاء، رواد النوادى الليلية، سماسرة المال والجسد.

إنها بيروت، المدينة العاهرة، كما خاطبها بعض الشعر. وبيروت المقهى، ملتقى التجار، والسائحين، وطالبى اللذة، الوافدين إليها مع الدولار. كما فى مسرحية زياد الرحبانى «بالنسبة لبكرة شو».

وبيروت المجتمع المهترئ كما تعلن غادة السمان فى «كوابيس بيروت (ص٧٤٦).

هذه الصورة لبيروت شكلت خلفية مرجعية للحرب الاهلية عند هؤلاء الكتاب. وعندما بدأت عملية التغيير من أجل لبنان الوطن، بدأ تخريب العمل النضالى، وتشويه الفعل الثورى السلمى. وذلك عن طريق إغراقه فى الدم.

من منطلق التغيير، وقبل استفحال التخريب رأت غادة السمان أن «الحرب الاهلية تدمر *المجتمع المتهرئ* » (ص٣٤٦). *لذا رفضت الحياد* وقالت: *«كل عملية حياد هى مشاركة فى عملية* قتل يقوم بها ظالم ضد مظلوم» (ص٤٢).

ومن منطلق التغيير الديمقراطى، أشار الياس خورى فى قصته «الجبل الصغير» إلى القاتل وألمح الى الضحية.

وبها جس نقد التقاليد الجائرة بحق المرأة والمدمرة لحياتها، قدمت حنان الشيخ صورة للسقوط الدرامى، لبطلتها زهرة أمام القناص.

وضد المحتل الاسرائيلى الواضح فى عدوانه على أرض الجنوب، وعلى بيروت، قدم روجيه عساف مسرحيته «أيام الخيام»

ومن أجل ذاكرة شعبية ترفض العدوان وتحرص على مقاومته، قدم محمد عبده «حكايات الاحتلال والمقاومة» (٢٤).

إن المعنى المقاوم النضالى السلمى الذى سبق انطلاقة الرصاصة الاولى (اغتيال نائب صيدا معروف سعد. شباط ١٩٧٥)، أغرق سريعاً كما أشرنا بدم الحرب الأهلية. دم صبغ بلون الطائفة ،ووظف لحجب حقيقة الفعل النضالى ولتشويهه وتفتيته، وسوق محليا لجمع المال، للقتل والنهب فى سبيل غابات فردية. وهو ما جعل صورة المحتل تتراجع من مكان الصدارة، لتتقدم صورة الحرب الأهلية فى أبشع وقائعها.

هكذا مالت الرواية، كما الشعر، الى التركيز على الويلات التى جرتها الحرب على البشر والحجر دون الاهتمام بالايقاع الصراعى لانتشال المقاوم من الدم الغارق فيه، وهو ماجعل المأساة تبدو أشبه بمناحة الكل فيها مقتول.

التكسر، التفتت التشظى التبعثر، الضياع..شكل صورة تركت أثرها على رواية لبنانية هى، فى مناخ الحرب، ناشئة. أى هى، ومن حيث تكون عالمها المتخيل ناشئة:

فالرواية العربية التى نهضت فى بدايات هذا القرن فى مصر ولبنان (هيكل وجبران) متأثرة برواية القرن التاسع عشر فى أوروبا، والتى تطورت، فيما بعد، لكن لتبقى فى رأى البعض دون الرواية البلزاكية، أو لتعرف فى رأى البعض الآخر تميزا لافتا (نجيب محفوظ- الطيب صالح، جمال الغيطانى، إدوار الخراط، الطاهر وطار، أميل حبيبى وعبد الرحمن منيف وغيرهم..) هذه الرواية

تشهد اليوم فى لبنان،فى عواصف الموت والدمار، ومع بعض اللبنانيين الذين واكبت تجربة الكتابة عندهم تجربة الحرب، تميزاً خاصا وملفتا أيضا . هذا التميز لايقتصر على عالم الحرب بما يعنيه من أفعال وأحداث، بل يتعداه إلى ماهو أسلوب سرد ونمط بنية.

ففى البحث عن تشكل سردى لصورة عالم الحرب المرتسمة كصورة متكسرة فى الوعى، وفى ظل حساسية قلقة وحائرة وناظرة فى أفق يفاجئ بأكثر من احتمال. كان خيط السرد يتكسر ليؤلف بنية تميل الى جمع الأحداث بعد أن يتنامى بها الحدث، فينسج تواليه المتسق. ويجمع الأحداث كان زمان السرد يتكوكب أحيانا ، أو يستدير، ليوحى بلحظويته، اللخطوية ليس لها هنا معنى الزمن العابر، بل معنى الزمن المستمر بكثافة فى فعل له، هو فعل الدمار والقتل.

خيط السرد المتكسر تمثل فى معظم الروايات اللبنانية، روايات الحرب، واتخذ أشكالا مختلفة: ففى حين تبدى فى «كوابيس بيروت» فجا، متروكا لعفويته متوسلاً المشهد الكابوسى، ومعتمدا الترقيم علة لتواليه. نراه مع الياس خورى ورشيد الضعيف يحاول صيغة بنائية تقول بشكل تكسرها.

بنائيا تبدو «كوابيس بيروت» مجموعة مشاهد تعبر عن معاناة تتكرر فيتكرر المشهد. معاناة لاتنمو بل يتنوع مشهدها. فى تنوعه يشير المشهد إلى اتساع المساحة التى يفترشها فعل الدمار. الحرب.

الترقيم هوماينسل توالى مجموعة الكوابيس. أما مايؤلف بينها وينسج لحمتها فهو فعل القتل والدمار، لا العلاقات النامية بين الشخصيات وفق منطق خاص يحكم عالمها، ووفق تحرك مافى الزمن، أو انتشار معين فى المكان، هى الحرب فى فوضاها تجعل الناس يبدون عالماً متناثراً مشتتا. وحده الحدث يجمع بينهم ويبرر وجودهم معاً فى الفضاء الروائى.

لكن

رشيد الضعيف يحاول أن يجد لهذا التكسر صيغة تأليفية، أسلوبا سرديا تستدير به البنية حول هواجس البطل الذى أصابته الهلوسه فاختلطت عنده، تحت وطأة الرصاص والقذائف ، الحقائق بالأوهام . هكذا يسقط الزمن كتاريخ فى الرواية ، وتتقدم شخصية البطل لحظة من قلق. بؤرة تتكرر منها البداية: فكلما خطت هذه الشخصية مسافة فى الزمان والمكان، أى فى واقع مادى معيش- عادت بداعى الهلوسة إلى لحظة داخلية وهى لحظة قلق تختزل الفضاء الخارجى، تسقط زمنه، وتحوله الى نقطة مركز يدور فيها كل شيئ فى متاهة. لذا وعلى خلاف ماهى عليه «كوابيس بيروت»، تتماسك بنية «فسحة مسنهدفة بين النعاس والنوم». تتماسك شكلا يقول بنمط نبنائه تكسر العالم الداخلى-لبطلها، وتسمر هذا العالم فى لحظة تشظى تنتظر الموت.

الياس خورى يحاول صيغة تأليفية أخرى لهذا التكسر، أسلوبا يتشعب به السرد ويتناسل فى حكايات متداخلة وملتفة على بعضها البعض. وهو مما يوحى باستدارة للزمن.. كأن الناس أشخاص الحكايات، يتحلقون حول مصيبتهم المشتركة ويحكون.

قدم الياس خورى اسلوبا سرديا له طابع الريبورتاج، فهو فى أكثر من رواية له (الوجوه البيضاء رحلة غاندى الصغير) كاتب يقوم المحقق الصحافى يذهب الى الناس وينقل مايروونه له.

والناس مجموعة شهود على الجريمة التى تطالهم جميعا ،لذا يترك الكاتب لعالم الحرب أن يتقدم بلغته، أو بلغاته المسموعة على أفواه أصحابها. الفئات المتنوعة فى مجتمع بيروت، هكذا واذ يترك الكاتب للناس أن يحكوا ، يتجاوز أسلوب الحوار المعروف الى أسلوب حوارى يشبه الاسلوب اللامباشر الحر. أسلوب تتداخل فيه النبرات واللغات: لغة الملهى والسماسرة، ولغة البوياجى ومن حوله، ولغة الطبيب المتعلم، ولغة خدم البيوت الارستقراطية، ولغة القبضاى والتشبيح.. اللغة العامية بتنوع نبراتها تكسر الفصحى. تسقط الفواصل الواضحة بين اللغتين وتشهد نوعا من الدمج الحذر بينهما يجعلنا نقرأ لغة روائية مروية بأكثر من لغة.

هل يمكن بعد هذه الأشارات العريضة الكلام على نمط سردى جديد للرواية العربية يشهد ولادته فى بيروت .بيروت الحرب والدمار.

ربما!

وربما كان علينا أن نشير ، ومن موقع الأمانة والرغبة فى دفع هذا النمط نحو مزيد من التبلور والاكتمال، الى أن هذا النمط الذى يتمثل صورة التكسر للواقع المعاشى فى الحرب، مازال نمطاً يتهيأ لاستقبال إيقاع هذا الواقع بعمق اكثر ليكون قادراً على النفاذ الى مايحكم هذا التكسر، وعلى مواجهة الحرب، لافقط بصياغة عواقبها ، بل أيضا بانتشال موضوعها ، الانسان المقاوم، من الدم الذى أغرق فيه.

من حق الناس أن يقاوموا ظالميهم. ليست مأساة الحرب هنا ، بل هى فى إغراق المقاومين للموت، المحبين للسلم والحياة، فى حمامات دم تحجبهم، تسقط نضالهم السلمى، تحجب وجودهم كموضوع، وتختزل المأساة ، مأساة الصراع، فى البعد الواحد منه، هو هذا البعد النائح فى حرب يذكيها قاتل ليضيع فى دم الضحية.

الهوامش

١- هذه الشواهد الشعرية مأخوذة جميعها من قصيدة للشاعر حسن عبد الله بعنوان: «أجمل الأمهات التى انتظرت» القصيدة هذه هى بتاريخ العام ١٩٧٦ ومهداة: «الى أم شهيد» انظر ديوانه: «أذكر أننى أحببت». دار العودة بيروت. (تاريخ صدور الديوان هذا غير مذكور).

٢- مقطع من نص بعنوان «أغنية» وهو بتاريخ ١٩٧٨/٨/١٠. انظر ص ١٠ من ديوان الشاعر «رسائل الوحشة» دار الآداب. بيروت ١٩٧٩.

٣- هذه الشواهد الشعرية مأخوذة جميعها من قصيدة للشاعر شوقى بزيع بعنوان «عناوين سريعة لوطن مقتول» والقصيدة مكتوبة بتاريخ ١٩٧٦. انظر ديوانه الذى يحمل عنوان هذه القصيدة دار الآداب. بيروت١٩٧٨

٤- «شجرة ألاكاسيا» ديوان شعر للشاعر جوزف حرب. دار الفارابى بيروت ١٩٨٦. ص ٦٠ بالنسبة

للعبارات والنص الذى سوف نورد من هذا الديوان نكتفى بذكر الصفحة مباشرة فى المتن.

٥- هذه القصيدة للشاعر شوقى بزيع ، كتبها عام ١٩٨١ وهى من ديوانه «أغنيات حب على نهر الليطانى» دار الآداب بيروت ١٩٨٥. انظر ص ٥١و٥٢ من هذا الديوان أما بالنسبة لما سوف نورده من فقرات من هذه القصيدة فسوف نكتفى بالاشارة الى الصفحة فى المتن.

٦- راجع قصيدته «من أين أدخل فى القصيدة» ص ٦٦ وهى من ديوانه «أذكر أننى أحببت» مرجع مذكور. الشواهد اللاحقه مأخوذه من هذه القصيدة لذا سوف نكتفى بذكر الصفحة ضمن المتن.

٧- المعروف أن الكتائب أقاموا حاجزا عند المرفأ وطلبوا من العمال الخارجين من عملهم ابراز هوياتهم

٨- من مجموعة الملاحظات التى صيغت بخصوص انشاء الجامعة اللبنانية والهدف من وجودها ، كانت الاشارة واضحة الى أن نمو الجامعة اللبنانية لن يتعارض أو يشكل خطراً ، على توجهات الجامعات الأجنبية فى لبنان، بل على العكس فهو سيدعم هذه التوجهات ويخدمها.

٩- لم يكن الامر كذلك بالنسبة الخطاب السياسى أو الفكرى، فالاول كان يحدد الضحية من موقع التزامه الحزبى والثانى كان يحّددها فى ضوء منظوره أو فهمه للقضية قضية الصراع والحرب.

١٠ - ذكرت إذاعة مونتى كارلو فى إحدى نشراتها الأخبارية أن عدد الضحايا من المقاتلين كان يفوق عدد الضحايا من المدنيين فى الحرب العالمية الاولى وأن العدد تعادل فى الحرب العالمية الثانية فى حين زاد معدل الضحايا من المدنيين فى حروب اليوم بمعدل ١٣ مرة اكثر ، وأعطت مثالا على ذلك لبنان علما بان من يسمع لائحة أسماء الضحايا التى يذيعها إذاعات بيروت كل يوم تقريبا يدرك أن عدد الضحايا من المدنيين يفوق فى حرب لبنان، معدل الـ ١٣ بكثير.

١١- أدونيس «كتاب الحصار» ص١٢٢. دار الآداب بيروت : ١٩٨٥ النصوص التى سنوردها لأدونيس مأخوذه كلها من ديوانه «كتاب الحصار» لذا سنكتفى بذكر الصفحة ضمن المتن.

١٢- عباس بيضون «صور» مؤسسة الابحاث العربية بيروت ١٩٨٥

١٣- راجع فى هذا الصدد دراسة لـ يمنى العيد فى كتابها :«فى القول الشعرى» دار توبقال الدار البيضاء ١٩٨٧

١٤- كمال أبو ديب «الابداع الثقافى فى مجتمع التجزئة». جريدة السفير اللبنانية تاريخ ٢٠ / ١ / ٨٧

١٥- راجع فى هذا الصدد مقال الطاهر بن جلون الذى نشر فى صحيفة «لوموند» الفرنسية فى أوائل شهر أب من عام ١٩٨٥ ثم نشرته مجلة الحرية منقولا الى العربية بتاريخ ١٩٨٥/٩/١٥. وهو بعنوان«الثقافة العربية اليوم»

١٦- غادة السمان «كوابيس بيروت» منشورات غادة السمان بيروت ١٩٧٦ راجع ص ١٧٥-١٨٤ حيث نقرأ عن منظمة «يعيش الموت» وعن فواتير القتلى

١٧- المرجع السابق ص ٣٤٨

١٨- الياس خورى «المبتدأ والخبر»« مجموعة قصص صدرت عام ١٩٨٤ عن مؤسسة الابحاث العربية من بيروت انظر قصة «رائحة الصابون» من المجموعة وبشكل خاص ص ١٠٦.

١٩- الياس خورى «الوجوه البيضاء» مؤسسة الابحاث العربية بيروت - ١٩٨١ انظر ص ٢٣٧

٢٠- المرجع السابق نفسه ص٣٩ وص٤٠

٢١- المرجع السابق نفسة ص٤٥

٢٢- الياس خورى «رحلة غاندى الصغير» دار الأدب بيروت ١٩٨٩ انظر ص ١٢٨ فى الكلام الذى سيلى عن هذه الرواية سوف نكتفى بذكر الصفحة مباشرة ضمن المتن.

٢٣- نجد صورة أخرى لـ دكتاتورية الأب اللبنانى فى رواية فينوس خورى غاتا (روائية لبنانية تعيش فى باريس) التى ترجمت الى العربية تحت عنوان «الأبن المصير»

٢٤- كتاب «حكايات الاحتلال والمقاومة» لمحمد عبده هو مجموعة قصص تروى باسلوب الحكاية وقائع أحداث المقاومة وبطولاتها ضد الاحتلال الاسرائيلى. صدر عن دار الفارابى بيروت ١٩٨٧.



التعليم والإعلام وعملية القهر الذهنى

ليلى الشربينى

عرف العالم غزو المكان وسلب الأرض وكان غزو المكان يتطلب عمليات عسكرية وأخرى إستيطانية تثير القلاقل والثورات ورفض السكان للمستعمر، فمهما طال الوقت أو طال القهر فدائما يجيئ يوم تبحث فيه الشعوب المقهورة عن إستقلالها وحريتها وهويتها.

وقد عرفنا نحن العرب ألوانا مختلفة من الصيغ الأستعمارية كان من أخطرها وأبرزها غزو المكان وسلب الأرض فى صيغة استيطانية عرفناها بصفة خاصة فى الجزائر وفلسطين. وما كانت أدوات الغزو لتختلف من حيث الميدان (أو المكان) فكلتا البلدان استعمرتا استعمارا استيطانيا وإن لم تكن الجزائر قد عرفت فى السنوات الأولى للغزو الفرنسى مجازر كالتى تمت فى قرية «دير ياسين» الفلسطينية عام ١٩٤٨، فأنها قد عرفتها وقت إندلاع الثورة على الاستعمار وقتالها من أجل الأستقلال، وأشهرها مذبحة «ستيف» التى دكها الطيران الفرنسى عام ١٩٤٥ وراح ضحيتها عشرات الآلاف من المتظاهرين المطالبين بالاستقلال

عرفنا آليات هذا الغزو الذى يمكن نعته بالتقليدى، وماكانت آليات المقاومة تأتى الا من ذات المنطلق بمعنى أن الرصاصة التى يمكنها فرض القهر هى ذاتها التى ستأتى بالأستقلال والحريه عبر الكفاح المسلح.

أما الآن وقد درست حركات التحرير وأساليب المقاومة بمناظير علمية حديثة فلم يعد السجن هو

القبو والقيود وبات فى استراتيجية الأمبريالية المعاصرة هدف تجريد الفرد- فى الشعوب المستهدفة- من المقومات الذهنية التى من شأنها الوصول به الى وضوح الرؤية وسجن هذا الفرد فى سلبية ذهنيه أو استاتيكية ذهنية هى بمثابة صيغة أكثر ملاءمة للعصر عصر الهندسة الوراثية والمعلومات والاتصالات.

فقد أصبح القبو الذى خرج منه جراش وناظم حكمت ونهرو مستخرج أبطال وزعماء. وجاء اذا مفهوم العزل والأغتيال بعيدا عن القبو وبعيدا عن التصفية الجسدية، وأخذ صيغة أو أخرى تنسب للعصر بمقتضى إعتمادها على أدوات مستمدة من الاكشافات والدراسات الخاصة بآليات العملية الذهنية والديناميكيات الاجتماعية

ففى عصر الاتصالات والمعلومات انفجر مارد اسمه الاعلام وللأعلام دور أساس فى طرح القضايا، لكن له أيضا دورا أخطر وهو طمس القضايا أو تحجيمها

وفى هذا الصدد يعتمد الاعلام على ركيزتين أساسيتين:

لعبة المرايا:

أى أنه يمكن للإعلام أن يطلق الحدث مضخما وكأنه صورة فى مرآة مقعرة- كما يمكنه إطلاقه محجما وكأنه صورة فى مرآة عادية

مثال:

الحدث الأول: معسكر إعتقال «أوشفيت٢»، أطلق الاعلام هذا الحدث مضخما وتم غزو الذاكرة التى مايزال الحدث حيا فيها.

الحدث الثانى: مجزرة دير ياسين، تم تحجيم الحدث ثم ألغى تماما من الذاكرة ، مثله مثل المجازر المماثلة التى حدثت فى الجزائر فى زمن حرب الاستقلال.

ونحن هنا لانقلل من شأن مجاذر «أوشفيت٢) ولانود إستغلال دير ياسين استغلالا لايرتكز على واقع، إنما نضع خطا تحت عملية اللعب أو التلاعب بحجم أوثقل أو أبعاد الحدث ومن ثم التلاعب بالرأى العام فالرأى العام المحلى أو العالمى يدعم القرار بل هو أحيانا يسهم فى صنعه. وفى الواقع فأن صانع الرأى العام هو الى مدى بعيد- الأعلام

٢: الشق الثانى للتلاعب هو الانحراف بالكاميرا وحجب الحدث نسبيا أو كليا والانحراف نحو ماهو أقل أهمية وأبرازه على أنه النقطه الساخنة.

مثال: فى الوقت الذى اشتدت فيه الضغوط على مصر من قبل صندوق النقد الدولى ومطالبه، نجد أهم جريدة قومية تخصص الصفحات لمسألة الادمان ومخاطره ومعالجته، ونجد التليفزيون.. يخصص العديد من الحلقات لذات المسألة.. ونجد أن الأفلام هى الأخرى تتجه نحو مسألة الإدمان حيث ترك الكل مواجهة المسألة الاقتصادية والتوجهات العامة المتصلة بها، تاركين أيضا احتمال عودة المصريين من الخارج من ناحية، وهجرة الخبرات من ناحية أخرى، مما يؤثر على التعليم والبحث العلمى وأيضا بطريقه أو بأخرى- على الانتاج القومى.

قلنا إن صانع الرأى العام هو الى مدى بعيد الاعلام .وهناك قواسم مشتركة بين الإعلام الغربى والاعلام فى الدول النامية. هذا لا يعنى أنه ليست هناك فوارق. إن الاعلام الغربى وإن خاطب فئة ذات امية نسبية فهو أساسا يخاطب فئات أضخم ذات قدرات ذهنية عالية، اى أنه ملزم بأن يكون خطابه فى مستوى المتلقى فى غالبيته العظمى ، بمعنى أن الخطاب مفروض عليه أن لا يخلو من عمليات تحليلية ونقدية تشبع هذا المتلقى

فى حين أن الخطاب فى الدول النامية موجة أساسا الى متلق وإن كان خارج نطاق الأمية المطلقة، فهو نتاج لتعليم تلقينى، وقد أعده هذا التعليم التلقينى لتقبل المعلومة دون أى تحليل أو نقد، ومن ثم يمكن التأثير عليه بالمقولات أو المعلومات التى توجه رد فعله فى الاتجاه الذى تحدده السلطة التى يتبع لها الاعلام والتى تتبع هى ذاتها بصورة أو بأخرى الدور المحدد لها من قبل الغرب الامبريالى

يلعب التعليم والاعلام إذن الدورين الأساسيين فى الكبت الجماعى فليس هناك من يستطيع أن ينكر دورهما فى تمرير مسألة كامب ديفيد وتلجيم رد فعل رجل الشارع المصرى، عبر ترويج مقولتين أساسيتين هما:

١- مبادرة السادات حمت مصر من غزو أكثر من محتمل

٢- سوف تلغى ميزانية الحرب وسيعم الرخاء بعد السلام

لماذا ابتلع الشباب هذه «الشربة» بسهولة؟

- أكثر من ٧٥٪ أميون
- التعليم تلقينى
- العمل على مستوى المعلومة دون تحليل أو تجميع، ولامن باب أولى ، نقد
- التغذية المستمرة للاحساس بالدونية- فلسنا بحاجة الى عمليات إحصائية معقدة ولا الى بحث لاستكشاف الصفحات المنسوبة لكلمتى «نحن» أو «المصريين» ، وفى المقابل الصفحات المنسوبة لكلمات مثل الغرب، أوروبا ، أو أمريكا وذلك سواء فى افتتاحات الصحف أو فى بريد القراء.

الحرب اللغوية:

نعود الى آليات الغزو الذهنى، إن هناك فرقا بين محاولة استكشاف آليات الغزو الفكرى أو الذهنى من أجل استحداث آليات مقاومة لهذة الأنواع من الغزو وبين موقف رد الفعل البحت فآليات الغزو فى هذه المستويات ترتكز على عمليات منظمة منتظمة طويلة النفس ومن ثم فالتصدى لها يجب أن يكون هو أيضا منظما تنظيما طويل النفس. تقول قصد ولا تقول (هجوم أو غزو لماذا؟) لان المبادرة آتية من خصم يملك الادوات ويملك المعلومات ولتقف لخطة لنسأل ماهى الأدوات وماهى المعلومات؟

الادوات:

ن عصرنا يتميز بكونه عصر دراسة الانسان- فمن هندسة وراثية الى دراسات فيزيقية للطاقة

الامنية الى قياسات تدخل فيها الرياضيات وأيضا الحاسبات ، ومن ناحية أخرى دراسة الخطاب، التى أصبحت موضوع دبلومات معترف به

٢- المعلومات:

لاتأتى تلك الدراسات على مستوى نظرى بل هى تطبيقية وميدانية تقوم بها مراكز ابحاث الدول المتقدمة على شعوب وجماعات الدول الأقل تقدما وخاصة الدول العربية والأفريقية. ويسهم فى تلك الدراسات أبناء هذه الشعوب أو هذه الجماعات أنفسهم، وتأتى هذه الدراسات بالمعلومات اللازمة كأداة فى تفهم أكبر لدول الجنوب من قبل دول الشمال كما تفيد هذه المعلومات طبيعة شعوب الجنوب لغويا واجتماعيا وحضاريا فى تسهيل مهمة الغرب الغازى، ووضع مخططات لشتى أنواع الغزو، منها اللغوى، النمطى، السياسى

اللغة:

ينقسم القهر اللغوى الى قسمين:

١- إحلال لغة، المستعمر محل اللغة القومية، تحت شعار مواكبة العصر أو التحديث، من ناحية أخرى فقد أثبتت الدراسات أن الشعوب ذات اللغة المكتوبة ذات التراث أقدر على مقاومة المستعمر من الشعوب ذات اللغة الموروثة شفاهيا. فمهما طال الاستعمار فأن الأولى دائما ماتصل الى استرداد هويتها واستقلالها (وهو ماحدث فعلا فى الجزائر)

اذن هناك حرب لغوية اذا جاز التعبير مؤداها انتزاع المثقف فى تلك الشعوب بعيداً عن لغته القومية. والحديث هنا عن العرب ويتخذ هذا الانتزاع تارة شكل الزعم بعجز اللغة العربية عن المعاصرة، وتارة أخرى يتم لاسباب برجماتية بمعنى أن اللغة الاخرى هى التى ستكفل للمثقف الانتماء الحضارى للعصر

٢- الشق الثانى للحرب اللغوية هو إدخال أويث مقولات وشعارات يصبح ترديدها مسلمة يمر عليها المتلقى مرور الكرام، دون التريث فى تفكير أعمق أو إعادة نظر فى مضمون ومعنى التعبير أو الشعار. من هذه المصطلحات.

أ- الدول المتخلفة، التى صارت النامية ثم سميت العالم الثالث، ثم تحولت الى الجنوب وهى كلها تحمل دلالة الضالة والدونية بالنسبة للغرب المسمى الآن بالشمال، الذى يحمل فى باطنه ولالة التقدم- السيادة- الديمقراطية الابداع، الابتكار.. الخ

هذه العلاقة بين الدال، والمدلول على بساطتها تعد من أخطر مايمر على المتلقى.

ب - تعبير اليسار الصهيونى:

وهو يحمل مفارقة لأن الصهيونية حركة أصولية متناقضة مع الموقف اليسارى التقدمى وقد حل هذا التعبير محل تعبير آخر منطقى وهو «اليسار اليهودى» اسوة باليسار المسيحى.. الخ

جـ- الاكتفاء بالحديث عن الاصولية فى الدول النامية ناسين أن الاصولية ميكانيزم يمكن أن يفعل فعله فى أى مجموعة من البشر، ومنها كما ذكرنا الأصولية الصهيونية، وهى أصولية قوم لاينتسبون للعالم الثالث.

النمط ومداعبة الحلم:

إن الإعلان ليس مجرد خاطر يعبر عنه لغويا أو شكليا لكنه يعتمد على دراسة مسبقة تمتد بدورها فى العلوم الانسانية، خاصة علمى النفس والنفس الاجتماعى. إذن فالذى يظهر فى الاعلان هو الصيغة المعبرة تعبيرا أمثل عما يراد الوصول اليه. أى مداعبة آمال المستهلك ورغباته وأحلامه وطموحاته مداعبة تحمل فى طياتها سهولة الوصول الى الحلم

من تلك الامثلة سهولة تأثير الصورة على الأميين ومداعبة طموحاتهم والايقاع بهم فى شرك الاستهلاك. من نفس المنطلق فإن التعليم التقلينى يدعم عملية رد الفعل اللاواعى . ويصبح من السهل تشكيل الفرد تشكيلا استهلاكيا فى عملية تأقلم ستاتيكى مع العصر الحديث، والانحراف به بعيدا عن أى تأقلم ديناميكى مؤداه أن يكون منصهرا فى العصر مساهما فى صنعه وليس مستهلكا لانجازاته، والوقوف من صنع العصر موقف المتفرج السلبى المتلقى فقط.

وبالطبع فأن من صالح الغرب وصالح السلطة التابعة أن يكون الفرد رهين هذه السلبية وهذه الأستاتيكية لضمان السيطرة عليه وحصره فى وضع المستهلك

السياسة:القاعدة الرومانية:

وتستخدم الادوات المزكورة لتحقيق قاعدة «فرق تسد» المعروفة منذ الرومان فتجيئ لفرض استجابة للتفرقة العرقية والطائفية. فبينما الاعلام موجه نحو الوحدة والامة الأكثر شمولية فى الغرب نجده فى الجنوب موجها نحو غرس الروح العرقية والروح الطائفية، والانحراف نحو أصولية من شتى الأنواع وفى العديد من المستويات ، ومن ثم الوقوع فى محظور التعددية وتفتيت الوحدة، وبمعنى أدق: الانحراف نحو محاور الاختلاف وليس الالتفاف حول محاور المشاركة فقد خلقت فكرة الأصولية أصولية مضادة وفصل المثقف على السلطة فأصبحت السلطة فى واد والمثقفون فى واد.

إن الاعلام هو التكملة الطبيعية للتعليم، والمثقف المقهور فى وقته وفى إقتصاده والعاجز عن القراءة والتأمل يؤول الى وضع المقهور ذهنيا فوسيلته للاستمرار الذهنى هى الاعلام بشتى أنواعه فاذا حاد هذا الأخير عن متابعه المشاكل المحورية وعن التأكيد المستمر للهوية ، ويركز بدلا من ذلك على أهداف آنية أو استعماريه

اذا جاز التعبير، فهو ينحرف بدوره حيث يجرفه الاعلام فى رمال ناعمة هى تعمية عن الواقع وطمس لرؤية الحقيقة الشاملة التى تتفجر عنها المقاومة. إن الرؤية الواضحة أساسها الحقيقة والواقع فى تحليلهما ونقدهما-فلانسان لايقاوم الامايخشاه فاذا انحرفت بالكاميرا وذهبت يه الى محاور هامشية فهو سيظل خارج الحقيقة يقاوم فى غير الاتجاه الصحيح.

نستثنى من ذلك الانتفاضة الفلسطينية لأسباب كثيرة. فهى تجيئ لتلعب دورا ايجابيا

وتدخل فى آكيات مقاومة القهر الذهنى الغربية وتفرض نفسها فرضا فتغزو الاعلام ومن ثم يصل صوتها الى رجل الشارع الغربى أى الى ضمير جماعى يفرض نفسه بدوره على القرار السياسى بطريقة أو بأخرى. فالانتفاضة وإن لم تكن مقاومة على طرف القلم مباشرة فانها قد وصلت الى طرف القلم فى معقل من معاقل الغزو الذهنى الصهيونى وهو الاعلام الغربى

ولذلك فلابد أن تشملها انتفاضة أكبر وأكثر انتظاما، عربيه كانت أو افريقية لان القضية واحدة ، والمقاومة واحدة ضد استعمار استيطانى هو فى حده الأدنى تبعية لغوية وتقنية ونمطية يراد بها أن ننجرف فى إعتبار النمو فى إطار الهوية الموروثة مرادفا للأبقاء على التخلف ، وأن اللحاق بالغرب هو فى التخلى عن تلك الهوية والانصهار فيها يراد لنا من مصير هو فى الواقع تبعية ودونية.

إذا، فإن على الاعلام الثورى أن يقاوم بالنقد المستمر والتعرية المتواصلة لأدوات القهر الذهنى، أيا كان نوعها وأيا كان مصدرها، مقاومة متصلة منظمة لاتقل معاصرة وحداثة عن أدوات الغزو، فنحن الآن فى عصر البث المباشر، لذا فالمقاومة الاعلامية هى حق للشعوب المقهورة.

(٣) رأى

جوائز الجامعة وغيبة الضمير العلمى

د. السيد الزيات

كلية التربية/جامعة الاسكندرية

أحسنت مجالس الجامعات المصرية صنعا حين قررت- منذ سنوات- انشاء جوائز للتقدير والتشجيع العلميين..،تنمح لكوكبة المرموقين من أعضاء هيئة التدريس كل عام. وتلك دون شك لفتة كريمة- بل سنة حميدة- تضاف الى رصيد الجامعات الحافل بالمآثر والنفحات. ذلك أن التقدير العلمى- فيما هو متفق عليه- حق واجب الأداء والوفاء...، عرفانا بفضل صفوة الأعلام الشوامخ من العلماء الرواد.. الذين أسهموا فى بناء الجماعة الأكاديمية المصرية.. ولم يكف عطاؤهم من أجل تطويرها، وشكلوا بذلك.. ومن خلال جهودهم البحثية واضافاتهم العلمية مدارس عتيدة، تحمل اسمهم.. وتخلد ذكرهم وتواصل مسيرة الابداع والتقدم من بعدهم. أما التشجيع العلمى فهو التزام جامعى مبدئى أصيل..، تفرضه مسئولية رعاية الأجيال الواعدة من شباب العلماء النابهين.. ومؤازرة خطاهم.. وحفزهم الى مواصلة سعيهم الدءوب من أجل تنمية المجتمع العلمى.. وإثراء الحياة الجامعية.. استشرافا لآفاق أرحب للمعرفة والبحث..، وتأكيداً لتطور العطاء العلمى واستمراره.

وكأى عمل جليل شهده مجتمعنا واستبشر به خيرا.. كانت إجراءات الترشيح لتلك الجوائز- بادىء الأمر- أنموذجا للأداء الجامعى الرصين.. والسلوك الأكاديمى المميز.. احتكاما الى التقويم العلمى الجاد.. معيارا راجحا للمفاضلة، واعتداداً بالقيم والتقاليد والأعراف الجامعية الأصيلة.. سياجا عاصما من الزلل.

غير أنه بمرور الوقت، ولأننا- بحكم العادة- مغرمون بإفساد كل جليل وتشويه كل جميل فى حياتنا المصرية، لم تعد تلك الاجراءات- فى الغالب الأعم- سلوكا أكاديميا مميزا.. أو قرينة صدق تنم عن خصوصية الأداء الجامعى الرصين، بل غدت- للأسف الشديد- مناسبة سانحة لازجاء المجاملات بلاحرج، وساحة رحبة لتصفية الحسابات بلا خجل، ووسيلة ناجعة لدق أعناق التفوق

ووأد طاقات الإبداع بغير أسف أو وازع!!

وآية ذلك- على سبيل المثال- أن الترشيح لجوائز الجامعة للتشجيع العلمي- على وجه التحديد- منوط في المقام الأول بمجالس الأقسام العلمية للكليات.. بوصفها وحدات الأساس في البيان الجامعي وهيكله القيادي. فاذا ما التقت كلمة غالبية أعضاء أي من هذه المجالس على قرار بتزكية ترشيح شخص بذاته لنيل تلك الجائزة... تعين على كافة أعضاء هذا المجلس ورئاسته- كمسألة تنظيمية.. بل بدهية.. ثابتة ومقررة- التزام هذا القرار.. ومباركته.. والدفاع عنه.. حتى وان صدر على غير هوى أي منهم أو رغبته. بيد أن ذلك يحدث عادة. اذ كثيرا مايسقط هذا الالتزام وتتداعى حجيته.. إما تحت وطأة استبداد النوازع الفردية تجاه مرشح مجلس القسم ومناصبته العداء، أونتيجة تحلل رئاسة المجلس من تبعات قراره بدعوى حرية الرأي والتعبير عن الذات، وكأن تلك الرئاسة كيان مستقل.. منبت الصلة عن القسم الذي تمثله أمام ادارة الكلية ومجلسها، مما يعد في مجمله إهداراً مهينا لقيم مجتمع الجامعة وتقاليده العتيدة، وانتهاكا صارخا لأحكام قانون تنظيم الجامعات وضوابط لائحته التنفيذية الملزمة.

يضاف الى ذلك أن أصحاب الحظوة من المرشحين لجائزة الجامعة للتشجيع العلمي- كذلك- غالبا مايتقدمون لنيل تلك الجائزة بإنتاج علمي سبق فحصه وإجازته من اللجان العلمية الدائمة المختصة، ورقوا بموجبه الى مراتب وظيفية أعلى، وذلك بدعوى أن التقدم بهذا الإنتاج لايتضارب مع الشروط المنظمة لنيل الجائزة. اذ كل ماتقضي به تلك الشروط هو «أن يكون الانتاج العلمي المؤهل للفوز بها انتاجا رفيعا مبتكرا، غير مأخوذ من رسائل الماجستير والدكتوراه التي حصل عليها المرشح أو شارك في الاشراف عليها، على أن يخضع هذا الانتاج للفحص والتقويم من قبل لجنة علمية يشكلها مجلس الكلية». ومادام الأمر كذلك فلا مانع- بل لابأس- من التقدم بهذا الانتاج لنيل تلك الجائزة. وكل دفع يعارض ذلك ما هو الا هذيان فكري لاحجية له.. ولا موجب للاعتداد به.. اذ لا اجتهاد مع النص. ولاقياس عليه باعتباره شرطا مقيدا. مما ينم في مجمله عن رؤية بيروقراطية قاصرة سقيمة..، لاتمتد الى أبعد من المنطوق الظاهري لحرفية نص شروط الجائزة وتشكل في الوقت ذاته ضربا من الدعاوى المعطلة المردودة التي تدحضها كثرة من المبادىء والأصول الفقهية الراجحة المقررة. فالتزام حرفية النص- فيماهو متفق عليه- لايسقط حق الاجتهاد- بالرغم منه- اعتدادنا بحجية المصالح المرسلة. كما أن وجوبية الشرط المقيِّد لاتصادر على امكانية القياس عليه.. درءا للخطر.. أو دفعا للضرر. أو تبريرا لمنفعة حالة.. أوتمكينا لمصلحة مغفلة.. الخ. فاذا ماكان ذلك، وأنعمنا النظر مليا في الشروط المنظمة لتلك الجائزة خلصنا بالضرورة الى نتيجة منطقية حاسمة مؤداها: إن الحصول على درجتي الماجستير والدكوراه ان كان يرتب لصاحبهما حق الترقي الى وظيفة (مدرس مساعد) فوظيفة (مدرس) فإن الانتاج العلمي المجاز من اللجان العلمية الدائمة المختصة يرتب لصاحبه أيضا حق الترقي الى مرتبة وظيفية أعلى. وليس هذا بخلاف ذاك.. اذ كل منهما سند موضوعي للترقي. وحيث أن الأمر كذلك فلايسوغ التقدم اذن بالانتاج ذاته لنيل جائزة الجامعة للتشجيع العلمي.. تأسيسا على القياس

السابق.. واحتكاما أيضا الى مجموعة الاعتبارات الموضوعية الآتية:

أولا: إن هذا الانتاج سبق فحصه وتقويمه واجازته من قبل أرفع هيئة علمية جامعية مختصة. ومن ثم فلا يجوز اخضاعه للتحكيم مرة أخرى.. احتراما وتقديرا لرأى تلك الهيئة، وتماشيا أيضا مع ماتقضى به التقاليد والأعراف الجامعية المستقرة.

ولكن أحدا لايأبه بذلك عادة. اذ كثيرا مايعاد تحكيم هذا الانتاج مرة أخرى من قبل لجان جامعية غير مختصة- بل غير متخصصة- وكأن المسألة لاتعدو أن تكون إجراء شكليا واجب الأداء.. استيفاء لمسوغات ترشيح صاحب الحظوة دون غيره من المتقدمين!!

ثانيا: إن خضوع هذا الانتاج للتحكيم واجازته من قبل أرفع هيئة علمية جامعية مختصة ينزع عنه- بالضرورة- صفة (الابتكار).. ويدمغه- على الفور- بطابع (التقادم) وانعدام الجدة. ومن ثم فلا يجوز التقدم به لنيل تلك الجائزة نزولا على ماتقضى به الشروط المنظمة لذلك. غير أن الاسراف والمغالاة فى عدم التزام الضوابط الموضوعية الحاكمة لنيل الجائزة، والإغراق فى التحيز والمجاملة لشخص المرشح لها يسوغان- عادة- تخطى تلك الضوابط والإعراض عنها بدعوى أن الابتكار لايسقط بالتقادم حتى ولو تجاوزته الاكتشافات العلمية الحديثة ونتائج البحوث المتطورة!!

ثالثا: إن اكتساب صاحب هذا الانتاج حق الترقى بموجبه الى مرتبة وظيفية أعلى لايرتب له حق التمتع بميزة الفوز بتلك الجائزة عن الانتاج ذاته. وذلك إعمالا لمبدأ تكافؤ الفرص.. والتزاما حدود العدالة والمساواة. ولكن أنىٌ لمثل هذه القيم أن يعتد بها وقد اخترقت نوائب المجاملة والمحاباة والتحيز مجتمع الجامعة واستبدت- الى حد بعيد وبصورة مفزعة- بآليات صنع القرار ودوافعه؟؟!.

وفضلا عما تقدم.. وامعانا فى الشطط والمغالاة فى تنكب جادة الحق والصواب.. فانه كثيرا ماتعمد مجالس الكليات الى اصطناع أسلوب الاقتراع السرى VOTING وسيلة لتحديد مرشحى كلياتها لجوائز الجامعة التشجيعية من بين مرشحى مجالس الأقسام!!. وتلكم- دون شك- خطيئة كبرى.. وتصرف غير حكيم..، لايتسق مع التقاليد العلمية الراسخة.. وينبو تماما عن السلوك الجامعى القويم. لأن الفيصل الأساس فى شئون العلم والبحث العلمى.. والمعيار الأمثل لاختيار مرشحى الكليات لمثل تلك الجائزة هو تقارير المحكمين من العلماء المختصين بدأءة- بل بداهة- ثم الضمير العلمى لأعضاء مجالس الكليات الذين يراجعون تلك التقارير.. ويناقشونها.. ويفاضلون بينها على أسس موضوعية رشيدة. أما الاحتكام الى الاقتراع السرى فأمر غير مقبول.. وغير جائز تماما، سواء لما يثيره من شكوك وتحفظات كثيرة أم لما يكتنفه من مآخذ وشبهات عديدة. وهو ما يحدث عادة- ان لم يكن دائما- وكأن المسألة لاتعدو أن تكون عملية انتخاب تقليدية.. وتحكمها أواصر القربى.. وروابط الصداقة.. وعلاقات المودة.. ومشاعر الألفة.. الخ، وليست مسألة ترشيح لجائزة علمية.. وقوامها الحيدة.. والنزاهة.. والتجرد.. وحسن التقدير والتدبر!!.

وليس من شك قط فى أن اجراءات من هذا القبيل، تجرى على هذا النحو، لا يمكن أن تفضى- بحال- الى قرارات صائبة حكيمة. ومن المستبعد تماما- أيضا- أن تفرز ترشيحات راجحة سليمة. فاذا ما كان ذلك فلابد- كحتم طبيعى لازم مقدور- أن تفتقد جوائز الجامعة قيمتها المعنوية.. ودلالتها الرمزية.. ورونقها الأدبى.. لتصبح فى نهاية الأمر مجرد منحة مالية زهيدة، لاتغنى ولاتشبع من جوع..، ولاتغرى- بالتالى- ذوى التفوق والاقتدار على التقدم لنيلها.. أو التباهى بالظفربها!!.

وعلة هذا كله فيما يبدو- وأرجو أن أكون مخطئا- هى غيبة الضمير العلمى.. وتراجع فعاليته عن ساحة العمل الجامعى. واجتياح أسباب المحاباة والتحيز والمجاملة- فضلا عن نوازع المنفعة والمصلحة- تلك الساحة، مثلما دهمت مجتمعنا برمته وتسيدت عليه، وغدت- من فورها- سمة مميزة.. بل آفة ملازمة لكل فعالياته وآلياته..، مما ينذر فى مجمله بتداعيات وخيمة.. ومضاعفات جسيمة ان لم نسارع الى تدارك الأمر بجد وإخلاص.

ان الجامعة- كهيئة علمية أكاديمية- ليست مجرد هياكل مؤسسية، تحكمها منظومة من الضوابط والمحددات النظامية، ويقوم على أمرها كادر مؤهل من حملة الدرجات العلمية الرفيعة. ولكنها فضلا عن ذلك- وبالأساس- نسق من القيم العلمية الراسخة.. وبناء من الأعراف والتقاليد الأكاديمية العتيدة.. يضفى عليها سمت التمايز .. ويمنحها مهابة الشكل.. ويفردها بخصوصية الجوهر. فان لم تكن كذلك أهانت نفسها.. وهانت على غيرها.. وشاهت صورتها.. ودالت هيبتها.. وتهافتت كلمتها.. واندثرت مكانتها.. وتداعى كل ما لها من قيمة ومصداقية فى المجتمع. وهذا- بلاشك- مالا نرضاه لها..، ونربأ بها أن ترتضيه لنفسها..، لتبقى على الدوام.. رمزا متألقا للمعرفة والعلم.. وحصنا شامخا للحكمة والرشد.

من مواد العدد القادم

البيضاء: أوراق يوسف ادريس القديمة وأقواله الجديدة/ فاروق عبد القادر

قصص: شمس الدين موسى/ كمال عبد السميع/ ابراهيم فهمى/ هدى عباس - محمد دكروب يكتب عن نجيب محفوظ

رأى

لاشئ فى الجامعة يؤخذ مأخذ الجد

د. الطاهر مكى

وحول المسألة التعليمية فى الجامعة المصرية، كان للدكتور الطاهر مكى- أستاذ ورئيس قسم الدراسات الأدبية بكلية دار العلوم-جامعة القاهرة- رأى موجز، استطلعه فيه الزميل أحمد جودة، نعرضه هنا.

د. الطاهر مكى أستاذ ورئيس قسم الدراسات الأدبية بدار العلوم معقل نقاد ودارسى الأدب المحافظين، ورغم ذلك فهو واحد من مؤسسى حزب التجمع وله دور بارز فى كتيبة الكتاب والنقاد الوطنيين الذين وقفوا بحسم فى وجه موجة تزييف الوعى ونشر الفكر الغيبى التى أجتاحت الثقافة المصرية منذ منتصف السبعينيات

لهذا كله لم يعين د. الطاهر مكى عميداً لدار العلوم، رغم أنه يحصل على أعلى الأصوات ورفض أكثر من مرة عمادة معهد الدراسات العربية بمدريد ،لأن المسئولين يشترطون استقالته من التجمع، كما أنه لم يشارك فى «مولد» الهجرة الى بلاد النفط.. وبقى ليقاوم.. ويعلم.

-لماذا تدهور مستوى أساتذة وطلاب الجامعات المصرية فى السنوات الأخيرة؟!

* علينا أن نعترف أن الجامعة لاتنفصل عن الحياة السياسية والاجتماعية فى مصر، فالجامعة قطاع من المجتمع يتأثر بمايحدث فيه من فساد وتسيب واحباط. ولقد مرت الجامعة- بعد ثورة ٥٢- بطورين مختلفين:

طور الصمود: وفيه أدت الجامعة رسالتها بأجهزتها القديمة، وبتقاليدها العريقة، وأدارت ظهرها لما كان يجرى خارجها، ولعدم إيمانها بالتنظيمات السياسية التى أقامتها الثورة، لم تشارك فيها باستثناء شلة من المنافقين والمتنفعين وهؤلاء كانوا قلة، فعزلتهم الجامعة داخلها..

وهنا ضيق النظام على الجامعة مادياً ، وأعطاها ظهره، ولم يستعن بأساتذتها الا بعد اضراب الطلاب سنة ١٩٦٨ ومحاكمة ضباط الطيران، وكانت ثورة الطلاب يومها عنيفة، فأفلت زمام الأمن فى الاسكندرية ، وأعاد الجيش النظام لها بعد أستشهاد ٦٠ طالبا.

وأمتد التضييق الى مرتبات الأساتذة وميزانية الجامعة المتصلة بالمبانى والمعامل والبعثات وكان النظام أذكى من أن يتدخل فى الشئون الاكاديمية فظلت حرية الفكر داخلها موفورة..

وأدى التضييق الاقتصادى الى تخلف الجامعة فى كل المجالات، فالأساتذة لم يعودوا يعرفون مايجرى فى الخارج، ولاهم قادرون على السفر والاتصال بمراكز الأبحاث العلمية لقلة رواتبهم. ولعدم توفر ميزانية لاستيراد المعرفة (الدوريات والكتب المتخصصة..)

وعندما جاء نظام السادات قرر تخريبها..

لأنها كانت خصما له، وأنشأ الجماعات الدينية المتطرفة، وجعلها تعتدى بالسلاح على الطلاب اليساريين والديمقراطيين، وتحركت الجماعات الدينية تحت حماية ويدعم من الشرطة.. وأمتلأت الجامعة بالمخبرين والجواسيس وتحول الحرس الجامعى الى حرس عليها ،يراقب الأساتذة والطلاب.. وبدأ جيل الأساتذة العمالقة يتساقط بفعل الشيخوخة والتقاعد والموت، وغالبا ماحل محلهم فى رئاسة الجامعات وعمادة الكليات أشخاص تختارهم المباحث، يعملون لحسابها ولايخجلون.

وقامت الحكومة برشوة الأساتذة عن طريق الانتداب الى وظائف لامعنى لها بعائد ضخم، وأنا أعرف أحد وكلاء جامعة القاهرة أصطنع النظام وزارة أسمها وزارة التأمينات لمجرد أنه كان عيناً من عيون المباحث فى مجلس الجامعة وأختطفه الموت لتلغى الوزارة بوفاته ،لانها خلقت له.

-وماتأثير هجرة الأساتذة المصريين للخليج على المستوى العلمى فى جامعاتنا؟!

* كانت آثارها مدمرة.. فقد شهدت السبعينيات، والثمانينات إنشاء جامعات عربية بكثرة مريبة لايتطلبها الواقع هناك ، وبدأ نزيف الأساتذة، ووجدوا فرصا لتحقيق ثروات طائلة.. لكن بلاد النفط لا تعطى سوى المال فقط، وفقد هولاء الأساتذة أشياء رائعة.. فقد الكثير منهم الانتماء.. والموقف و المثل وعادوا تجاراً يتعاملون بحساب الربح والخسارة وهكذا فوجئنا بطبقة من الاساتذة الذين لايمثلون علما ولاخلقا.. والجامعة الآن لاتجد من يأخذ بيدها ، وهى فى كل يوم أسوأ حالا..

- ولماذا كثرت السرقات الأدبية والعلمية داخل الجامعة وخارجها رغم تنافيها مع أبسط قواعد الأخلاق؟!

* لاشئ يؤخذ فى الجامعة الآن مأخذ الجد وفى خارجها الأمور «هيصة» واختلط الحابل بالنابل، وأصبح عاديا أن تجد محرر الحوادث فى صحيفة قد أصبح روائيا تذاع روايته فى الاذاعة

والتليفزيون ويقبض آلاف الجنيهات لاتدرها رواية لمحفوظ ولاكتاب لطاهر مكى.. والطريق معروف حدده أحمد فؤاد نجم بقوله:

«وسألت الخضرية ويتوع الدخان
عن الحكمة الالهية فى نظافة شعبان
بعد الدوخه الأزلية والنوم فى الدكان
ورقبته المهرية من هبش الاكلان
بقى صاحب عربية وعمارة وسكان
وعرفت ان اخانا شعبان بن بهانه
اتجوز فنانه واتعين فنان

لقد فوجئ الناس بصحفى يؤلف خمسة كتب فى السنة، تستضيفه الاذاعة والتليفزيون كل يوم، وظبط متلبسا بسرقة رسالة جامعية و لايزال نجما أدبيا يروح ويغدو ويملأ وسائل الاعلام بكلامه وصورته وكأن شيئا لم يكن.



وردة إلى يحيى حقى

فى السابع من يناير الماضى احتفل كاتبنا الكبير يحيى حقى بعيد ميلاده السادس والثمانين، ولكن الكارثة التى تحيط بالامة العربية أنستنا هذا الحدث الهام.

ولاننا فى هذه الايام الصعبة، لانسطيع إلا أن نتشبث بهؤلاء الذين حملوا راية الثقافة العربية المعاصرة، وأحد أعمدتها يحيى حقى الذى مازال بيننا: شبابا متجددا وعمراً من الفيض، وذاكرة تحمل الزمن الجميل.

يحيى حقى الذى اكتشفت العذوبة نفسها على يديه، وقفز بالقص إلى قمة البكارة وإلى عوالم الكتابة الخاطفة. وأسرة- أدب ونقد- لايسعها إلا أن تقول له: كل سنة وأنت طيب ياعم يحيى، ونتمنى لك العمر المديد.

ونعد الحياة الثقافية بعدد خاص عن أدبك ودورك - قريبا - عرفانا وتقديرا لك. ومهما فعلنا لن نوفيك حقك.

«أدب ونقد»

نصوص



قصص

مارتا وبقية الأحزان: محمود شقير/ توت حاوى: رضا البهات/ تضيع الأشياء الملقاة على الطريق الخالى: سحر توفيق/ الساق، الوردة الشمس: رابح بدير/ رف الحمام: خالد منصور/ العطش: أكرم القصاص/ الانتقالات: محمد شكرى عبود

قصائد

مكابدة: رفعت سلام/ مداهمة: نبيل قاسم/ تصحر: حمدة خميس/ القاهرة جنوب سيناء وبالعكس: يوسف ادوار وهيب/ قطوفها وسيولى: سمير درويش/ القيامة: محمد الحمامصى

قصة

مارتا وبقية الأحزان

محمود شقير

طعنة

مارتا تجوب الشوارع بحثاً عن صديق فى المدينة التى تكتظ بالنساء، أسالها دون قصد عن مقهى «الزهرات الثلاث» لاعتقادى أننى وقعت فى غرام الفتاة التى تعمل هناك حينما زرت المقهى مرة من قبل مع أحد الأصدقاء، فلم أعد أعرف أين يقع الآن.

تأخذنى مارتا فى يدى فأدعوها إلى تغيير المكان، فثمة فرصة لقضاء بعض الوقت مع مارتا، تفهم قصدى وتفصح عيناها عما فى داخلها، نذهب إلى بار بالقرب من مبنى المتحف القديم، تطلب منى مارتا أن أدخل قبلها، وتقول لى إن هذا التقليد دارج فى بلادها، فلعل فى البار بعض الأشقياء، والرجل فى هذه الحالة هو الذى يتقدم المرأة ليمنحها الحماية والأمان، يروق لى هذا التقليد الشهم، وأقول فى سرى إن مارتا الرقيقة مثل عصفورة تستحق منى كل اهتمام.

أكتشف ونحن نشرب نخباً مفاجئاً أن مارتا تكره القطاع العام، وتقول إن عهد الملوك أشهى، أكتشف أن مارتا تكره الناس دون سبب كما يبدو، إذ حينما عرفتنى على إحدى صديقاتها فى يوم آخر، فأبديت إعجاباً بها، قالت تسرّ لى بعض كلام، قالت إن صديقتها هذه مصابة بمرض عضال، وهى إلى جانب هذا كله لاتجيد فعل الحب لأن دورتها الشهرية لا تأتيها بانتظام، والدم ينزف من أسفل بطنها فى كل الأيام.

ومارتا لا تحب القطاع العام تصغى لكل ماتبثه الإذاعات المعادية وتقول إنها تعدّ الخطط لهجرة وشيكة إلى بلاد العم سام، وتستغرب أننى من أنصار القطاع العام. ثم تقول وهى بين الهزل والجد إنها أخطأت العنوان حينما تعرفت علىّ، فأنا من شعب يشن الحرب- حسبما تدعى مارتا-

على اسرائيل التى يؤرقها البحث عن السلام، ومارتا لا تجيد الإصغاء، ولاتسمع جحة . ولاتبيح إلا لنفسها حق الكلام.

مارتا التى تشبه العصفورة، مارتا التى أشفقت عليها من سموم رأسها، مارتا التى حاولت كل الوقت تثنيتها عن كره الناس، مارتا التى دخلت البار قبلها كى أمنحها الأمان طعنتنى فى الظهر بخنجر كان فى حقيبة يدها، ثم ولّت هاربة من فضاء المكان.

زغب

تبدو المرأة كأنها عميلة فى جهاز المخابرات، هكذا قالت لى خواطرى التى التمعت فى الرأس فجأة ودون ميعاد لأننى- ولافخر- كثير الوساوس إزاء هذه المهنة «الشريفة» التى بلونا المر من ثمرها، ولأن المرأة أكثرت فى البداية من الأسئلة التى لايطرحها بكل هذا الذكاء كما أعتقد إلا عملاءالمخابرات.

مع ذلك قلت- لأننى أعجبت بالمرأة أيما إعجاب- فليكن، فهذا لن يمنع أن يكون لها بطن رجراجة مثل عجين الحنطة، ولن يمنع أن يكون لها فخذان من مرمر، ونهدان ينبت على حوافيما الزغب الخفيف مثل الاعشاب فى أول تفتحها وقلت فلأجرب حظى معها، ثم أصدرت أمراً حازماً لنفسى منذ البداية وقلت: كن يا هذا حذراً فى القضايا التى تمسّ الصالح العام. فلا تثرثر ولاتفضفض،وكن كالسيف الصارم يا هذا وفيما عدا ذلك فلك أن تخوض معها كما تشاء فى بحَر الكلام.

نجلس فى الركن القصى من مقصف النبيذ فى البلد الذى يقدس الملكية الخاصة أيما تقديس، تفصل بيننا مائدة صغيرة وشمعة وطعام. أنا أشرب من كأس فى حذر وهى توغل فى الأكل حتى اعتقدت أن جهازها السرى يعانى من فقر الموارد، فكدت أسألها عن الأمر لولا أننى خشيت اغضابها، ثم من قال انها ستعترف لى بحقيقة انتسابها إلى الجهاز، فكففت عن السؤآل، وقلت أنتظر إلى الوقت الذى تستدرجنى فيه للحديث عما يمسّ الصالح العام، آنذاك أكاشفها بما يعتمل فى صدرى من وساوس وأقول لها قد عرفتك يا ابنة الحرام.

أسترسل فى هلوساتى الداخلية والمرأة ترمقنى بين الحين والآخر ثم تبتسم دون مغالاة، أتأمل لون القهوة فى عينيها، وأعلن أمام نفسى أنهم.أفسدوا كل شئ، لانه لايصح تلويث امرأة لها مثل هذا القوام، ولايصح إجبارها تحت ضغط اللقمة على إيذاء الناس، وأقول لنفسى ما أشهى هذه المرأة، فقط، لو أننى أستطيع التأكد بأنها لاتعمل فى خدمة المخابرات.

أشرب من كأسى فى حذر مضاعف، تلاحظ المرأة ذلك وهى تمسح شفتيها النا هدتين، تسألنى فى تلقائية لذيذة: هل تخاف من شيء ما؟؟ فأقول وأنا أخفى هواجسى: لاتم لا، فأدعوها للتدليل على ذلك إلى الرقص فى الحلبة الفسيحـ ـة وسط لجة الخلق واصطخاب اللحم وهزهزة السيقان، نرقص وقتاً ثم نمضى فى الطريق إلى حيث بيت المرأة التى لم تتكلم فيما بعد إلا قليلاً،

ولم تسألني أي سؤال. ثم لم تشأ أن تدخلني بيتها خوفاً من الأجهزة التي تعتقد المرأة جازمة أنها تختفي وراء الجدران.

كلب

يشهد الله أن كل شيء قد تمّ في وضح النهار حينما كانت البنت عائدة من الحمام تحمل في يدها اليمنى ملابسها الداخلية التي اتسخت، وتقود بيدها اليسرى أخاها الصغير الذي لايعرف حتى الآن شيئاً من شرور هذه الدنيا، فيمضي معها بكل براءة وهو يثرثر في وداعة واطمئنان.

والرجل- يشهد الله- يمضي خلفها، خلف االبنت والطفل، مثل ذئب جائع، يتلفت حوله في حذر خوف العيون اللئيمة، والبنت تلوى عنقها بين الحين والآخر، ترمق الرجل بعينين ملهوفتين كيلا يضلّ الطريق وتضيع الصفقة في الزحام.

والطريق- يشهد الله- تضيق ثم تضيق، تتلوى في أحشاء المدينة وتتعرج مثل أمعاء بهيمة جرباء وتخف حركة الخلق فيها، ثم تكثر البيوت الواطئة والروائح العطنة والنفايات، والبنت تمشى مسرعة ومن خلفها الرجل الذئب، والطفل يمشى لصق أخته دون أن يدرى شيئاً مما يدور في الخفاء.

يشهد الله أن البنت خافت من الكلب المربوط قرب مدخل البيت الكئيب، والطفل خاف، والرجل كذلك خاف، لأن الكلب تهيأ للعضّ والنباح، لولا أن صاحبة البيت الشمطاء تدخلت في الوقت المناسب ومنعته من النباح المباح وغير المباح.

يشهد الله أن الطفل بكى حينما افترقت عنه أخته إلى غرفة أخرى يتبعها الرجل بملامحه التي لم ترق للطفل منذ أن رآه، يشهد الله أن أحداً لم يأبه للطفل، يشهد الله أن البنت تعرّت أمام صورة السلطان الحاكم بأمرة، المعلقة على الحائط الحزين، يشهد الله أن الابتسامة الواثقة لم تفارق محيا السلطان، يشهد الله أن السلطان لم يخجل من هذا البؤس، يشهد الله أن الطفل غصّ بالبكاء، يشهد الله أن الكلب أطلق نبحة مكتومة فيما المرأة الشمطاء تقف فوق رأسه المهيض في انتظار أن يغادر الرجل المنطفىء البيت حيث البنت وأخوها وصورة السلطان والكلب، يشهد الله، يشهد الله.

قط

يبتعد الضجيج المقفى، يبتعد المترو حاملاً وجوه الخلق الذين لايتقنون سوى الصمت والتحديق في الكتب السميكة وصحف المساء. والرجل الذى انزلق الآن إلى عراء البنايات الشاهقة لايجد مايفعله سوى مزيد من التسكع، ومحاولات ركيكة لاغتصاب اللغة الغربية، يسعفه في



الوقت المواتى القط المشرد والعجوز الصماء، التى انحنت على القط تتحسس فروه المغبر، كما لو أنه ابنها الذى عاد من الحرب قبل أعوام طويله ثم مات.

والرجل الذى لاشىء لديه، يفعله يقف متأملاً العجوز فى حياء، غير أنها تبتدره بجملة طولها فرسخ أو فرسخان، فلا يفهم شيئاً ولايجد جواباً. كل الذى قاله بعض مفردات شوهاء، والعجوز تستمر فى الرغاء والرجل أيقن أن القط هو موضوع الكلام، يحمل القط فى حضنه تعبيراً عن التفهم ويرسم على وجهه ابتسامة خرساء والعجوز تفضى إليه بكل لواعجها دون أن يعى شيئاً مما يقال.

تقترب المرأة التى يطفح جسدها ويفيض من تحت البنطال، تشارك العجوز الصماء فى الحوار، يأتى رجل آخر وامرأة أخرى وأخرى، ينعقد على الرصيف وسط صمت البنايات اجتماع عاجل مكرس لخدمة القط الشريد، والرجل الذى أعياه التشرد بعيداً عن وطنه يصغى، ويعتقد أنه يفهم ما يقال.

تلوح على وجه المرأة الطافح لحمها ابتسامة مشفقة وهى ترنو إلى القط الشريد فى الحضن الشريد، والرجل يلتقط المبادرة فيدعو المرأة بمفردات مكسرة إلى كأس من البيرة التى تصلح دواء للأبدان، والمرأة الجسيمة التى هالتها الدعوة بمثل هذا الاستعجال تتجهم، تعتذر، ثم تلقى تحية الوداع على المجتمعين وتمضى إلى شأنها تاركة فى الفضاء رائحة لحمها الذى يفيض من تحت البنطال.

والرجل الذى أحسّ بغتة أنه ريشة تذروها الرياح أو كلب ضال ألقى القط من بين يديه دون انتباه، ماء القط مرة أو مرتين ثم انطلق إلى حيث لايعلم أحد. أو لعله لحق المرأة الجسيمة لأمر ما، والعجوز الصماء انطلقت وفى عينيها حزن على القط الذى غاب، والآخرون تفرقوا شذر مذر، والوحيد الذى ظل مسمراً فى العراء تحت صمت النبايات وبرودة الزجاج فى النوافذ الكثيفة، هو الرجل الذى مات هذا اليوم بعد المساء.

قطة

لم يعد فى البيت متسع، فقد جاء الرجل بعد طول انتظار، والمرأة التى أحبت القطة وغالباً ما كانت تجعلها تنام قربها على السري، لم تعد قادرة على المجاهرة بعواطفها الرهيفة بعد أن جاء الرجل وقال إنه لا يحب القطط.

والقطة بدورها لم تحافظ على مكانتها فى البيت، كان عليها لكى تعيش أن تتقشف كثيراً، غير أن القط جاء فى موسم الشبق، شهر الليالى الطوال على باب القطة، وهى تتمنع خوفاً من خطر غامض لاتدرى مصدره حتى وصل بها الشبق إلى منتهاه فأعطت جسدها للقط فى لحظة هياج. فى تلك اللحظة حملت القطة فكتبت نهايتها بنفسها وقال الرجل إنه لايطيق قطة واحدة فى البيت. فكيف يؤول حاله بين قطة وأولادها الذين لايعلم كم سيكون عددهم.

لم يعد فى البيت متسع، ولم يعد فى المدينة متسع فالنبايات المتراصة مثل علب الكبريت لم تعد تكفى، والرجال يجيئون بلا انقطاع للنسوة اللواتى ينتظرون على الجمر الحرّاق، ينتظرون والمرأة لم تحتمل أن تغضب الرجل حنيما هددها بترك البيت.

حملت القطة الحامل فى صندوق من صفيح، حملتها إلى طبيب متخصص فى القتل الحضارى بعد مكالمة هاتفية سريعة، وهناك لم يتطلب الأمر سوى حقنة من السم ذى المفعول البطىء الذى جعل الجسد المتفتح للحياة يذوى دون ألم بعد أربعة عشرة دقيقة. لتغادر المرأة المكان وهى تشعر بالذنب فى أعماقها، ولتكتشف أن الرجل يغادر بيتها نهائياً بعد أربعة عشرة ليلة دون أى تفسير، لتبقى وحيدة من جديد دون قطة تنام قربها على السرير، ودون يأس من رجل ما يأتى إليها فى ليلة ما من ليالى عمرها المديد.

قصة

نوت... حاوى

رضا البهات

الساحة.. ساحة ميدان التحرير المعروفة وإن بدت اليوم هادئة رحيبة بخلوها من الناس والعربات على غير مألوف. يشقها عابراً هذا الكهل وقد انحنى فى سيره تحت ثقل خرج على ظهره. البرنيطة والسترة الصفراء المهلهلة- كالتى لعمال القطارات- ملبسه ، مع البنطلون الواسع المشمور فوق حفاء قدميه. مايفتأ الغلام صحبته يحجل حوله أو يضرب حصاة ببوز حذائه، أو يعدو فجأة الى حيث لمح شيئا فوق الأسفلت. يتفحصه ثم يحشوبه جيبه ويعود يصفر ويتنطط حول الرجل. الذى ما أن توسط الميدان ، حط خرجه وراح يتطلع خلاء الساحة حوله.

الوقت.. قبيل صلاة الجمعة والعابرون قليل إنما أنظف شكلا وآنق ثيابا يفوت الواحد منهم لدى مروره هبة من عطر يوم الجمعة المزوج برائحة النظافة. هادئون مستقيمو السير الى وجهاتهم، والقاصد منهم الى المسجد القريب استعجل خطوة لحاقاً بموضع فى الصفوف الأمامية. أو أتى على مهل سيره، ففى حوزته سجادة صلاة أو جريدة مطوية ما ألفى صحن المسجد مزحوما. أعمل واحد التمتمة فى الشفتين وجعل آخر يسوى لحيته. قسمات الوجوه أدب جم ، ونكس الرءوس تهيؤ خاشع. أما النخايا العابرة دون سابق تعارف ففيها ألفة وتلطف لاتوحيهما زحمة الميدان فى الأيام الأخرى.

حل الرجل رباط الحزج وعلق الى رقبته ترمبيطة صغيرة ملونة كلعبة، وسريعا برك الولد الى منديل كبير مفرود وأخذ بيدين مدربتين يستخرج ويرصص عند حواف المنديل.. هنا.. دورق مغطى به ثعبان مهزول يتحرك. وهنا.. كومة أحبال وجوارها حزمة سكاكين متباينة الحجوم. ثم زجاجة البنج وضده. وهناك ربطة من أسياخ عارية السنون وأخرى مرتشقة كريات من خرق لزوم البنزين والولعة. ثم زجاجات وأكواب صغيرة وكبيرة وشرائط ملونة. وناول أباه عصاتى الترمبيطة

أما الأرنب الذى أعتقه أول الأمر فقد قنع بالسكوت حيث وضع، ويترعيش أذنيه كلما تذبذبت عصاتا الترمبيطة قرعا سريعاً.. بررم بررم بررم بررم، إستلفت العابرين تخلله نداء بحيح متعب.. جلاجلا

لفتت رقاب وترددت أقدام سرعان ماعطفت الى حيث النصبة. بصت وجوه فى الساعات، وخاطب قادم مبتسم جاره بنبرة تعال فيها تهوين ظاهر الافتعال من شأن الانعطاف للفرجة:

- أما نشوف الراجل ده عاوز إيه

- أهو لسه ربع ساعة والأدان كمان.. إزى الصحة كده!

قليلا.. وتقاطر العابرون من أطراف الميدان صانعين هذه الدائرة الواسعة حول المشهد، وسرعان ما أحاطتها أخرى، فنحى الرجل الترمبيطة وابتدأ .قرقش الزجاج وبلعه، وطحن شظاياه دقيقا بين راحيته. ووضع الشعبان فى عب الولد وأخرجه من مؤخرة الارنب. وأفات السيخ فى صدغيه وتصبب عرقا إنما.. دار بالطبق فارغا وعاد به ضنينا شحيح القروش قفز الرجل فى الهواء وصاح.. بص يافندى، خمسة ساغ بس جودة من كل رجل ولاتكدب عينك إن رأيت مصارين الولد ده طالعه عقلة عقلة على سن السكين. وسحب أطول سكين من الحزمة، وأشار بطرفها للولد لأعلى فشلح الغلام هدومه الى رقبته، مبرزا فى العيون بطنه الطفولى النحيل الأبيض والوسخ يلتصق السرة.. سرت همهمة علا من بينها صوت معترض فيه رنة ثقة:

- قديمة.. السكينة سوستة، ومقبضها مليان حاجة حمرا.. أو نطه

- عندك ياباشا.. تقول سوستة تقول مية حمراء أقول لك فوق معايا قبل أن تدفع فلوسك.. هب وبلحظة كان السكين مرتشقا تحت أرجلهم مغتمدا الأسفلت. نزعها الرجل واستدار مكرراً الفعل فى مواجهة باقى الدائرة نزعها أحدهم وأخذ يتفحصها ويقلبها ويزنها براحته، فأسرعت تتداولها الأيدى محاذرة. بدت السكين حقيقية صلبة وقوية، وثقيلة بسلاحها العريض المسنون لتوه وعليه أثر الشحذ كشطات متعامدة غائرة لها زرقة لامعة .عبثاً راحت الأصابع تتلمس خدعة ماخلف النصل الفضى الرهيب. حينئذ إندفعت الأيدى الى عمق الجيوب ودار الطبق فارغا وعاد ملآنا ، واشرأبت الأعناق من خلف الصفوف فى توتر باعد الرجل بين ساقيه مشهراً السكين وإشار ثانية للصبى الذى تهدلت هدومه فشرعها الى ذقنه وتواجها.. الولد ببطنه الأبيض العارى والرقبة المشدودة للوراء ،يتطلع الناس حوله وعلى وجهه الطفولى الناحل تطوف ابتسامة يقتب معها بطنه للسكين. بأن يحبس أنفاسه فتنشد كقربة ممتلئة موطأة للسكين عن طيب خاطر. فوقها وهدة من أضلع ناتئة تحت الجلد تشى بجوع قديم. تعود تخفق القربة اذ يفشها الولد باطلاق أنفاسه وقصاده.. الساقان المنفرجتان فى البنطلون المهلهل المشمور واليد القابضة على السكين جاعلة نصلها لصق السرة. راح الرجل يدور حول الولد والولد يفهمه فيدور له حول كعبيه دون أن تفارق وجهة البسمة وإن تزحزحت بطنه عن سن السكين يلاحقه الرجل ملامساً، فيكاد النصل ينغرس.

سقطت البرنيطة فلم يأبه الرجل الذى مضى يتمتم ويداور الولد كالذى يتحين موضعا أو لحظة ليسدد طعنته. إمتدت حبال الوقت بطيئة مشحونه ، ولبثا على تراقصهما المفزع زمنا سكنت له كل الحركات وكفت الهمهمات وبدا الأمر جاداً. إذ تغمم وجه الرجل عرقا وأخذت الرعشة بيده



القابضة على السكين وامتقع وجه الغلام وانصرف الى مراقبة حركة نصل السكين فى رعب جعله يسهو عن مداورة أبيه لابد أنه فوجئ باللعبة ولابد أن الرجل فوجئ بها أيضا ذلك الذى كف فجأة واستدار منهوكا صوب الجمهور يجفف عرقه ويصيح بصوت أبح مرعوش أخذه اللهاث.. إتنين جنيه كمان، أربعة رجالة يعنى كل واحد...

- ياعم خلصنا ورانا مصالح، الصلاة هتفوتنا.. آدى جنيه.

انتهز بعضهم الفرصة ليحسن وقفته، وتزحزحت أكتاف لتندس بينها أكتاف جديدة. وجلب آخرون على عجل حجارة جعلوا فوقها وقفتهم.

- وأدى نص جنيه أهه

مد الرجل الأنيق يده بورقة النقد. ذلك الممتلئ مصفف الشعر بعناية غدا صوت الحاوى أكثر ارتياحا وغدت حركاته أكثر بطؤا «نص جنيه.. راجل مجدع واحدا أتنين رجالة مجدع.. بضربة واحدة مالهاش تانى تخرج مصارين الولد على سن السكين واحد يقول لى حرام عليك داضناك أقول له..» قاطعه أحدهم ما مادا يده بورقة نقدية

- وأدى ربع جنيه.. فرحنا وعاد صوته المتمهل الهادئ «طيب واحد يقول لى حرام وإحنا على أدان ضهرية أقول أكل عيش.. يقول تدبح ضناك أقول له عندى منه كثير- انفجر الواقفون بالضحك- ...ربع جنيه يافندية يعنى خمسة رجالة...» تململ الوقوف المتحفزون وعلا لغطهم فى نفاذ صبر. أما الغلام فكلما ارتخت يداه عن هدومه تحسه الرجل بمقبض السكين فتنبه.

- هه.. الربع جنيه أهه

وتقدم ذات الرجل الوقور فى زهو مناولا الحاوى بذات اليد المطخطخة ورقة النقد. فبدا فى بدلته الكاملة وذقنه الحليق وحذائه اللامع. دس الرجل النقود فى عمق جيبه ونحى السكين ليشمر أكمامه الى مرفقيه، وبنطلونه السائب حتى الركبتين. وصفق بيديه ثلاثا وتنحنح. قبض السكين وعاد الى مداورة الولد وملاحقة بطنه العارى. بدأ كانه ينازل كبشا فى هيئة هذا البطن العارى الذى لم يعد يفعل شيئا غير أنه يدور له. فيثب الرجل كل حين فى الهواء ويلق فى هدومه الواسعة وثبة يصيح معها.. إغفر يارب دبح الضنا.. ياقوة اللااه هب وكمن يقوى عزمة الى الطعنة النجلاء راح يبعد السكين لوراء ويدفعها لامام دفعة واحدة فتوشك أن تنغرس. وجعل بعيد الفعل ويكثر حركات الطعان ويثب طالبا الغفران أن سيفعل هذا ساعة آذان ظهرية.

تبلل حجر الغلام ونقع البلل باطنى السروال المهلهل كله. واجتمعت بين قدمية بركة صغيرة والرجل يدور حول كعبه دورة سريعة ويباغت بطن الغلام ملامسة بسن السكين فأوشكت أن تنفذ لتقضّ وقفة الحشد وتمضى عيونهم فيزحف حشدهم خطوة.. وخطوة يود أن يرى كل شئ.. كل شئ عن قرب. فقأة البطن بالسكين ونعرة الشرايين ساعة الطعن وفورة الدم وطرطشته من عمق البطن لامن خدعة ما. وخروج المصارين كأنبوب لحمى طرى دام يتدلى من النصل الحامى كتلة واحدة كثيفة بداها الحشد مثل خرطة شمام كاملة الاستدارة حول نملتين حائرتين. كتلة لها رقاب ممدودة لأمام تتحرك منها قدم فتنزلق أقدام الكتلة خلفها تلقائيا لذات المسافة. يتفاوح منها عطر يوم الجمعة، وتفغم رائحة النظافة والصابون. محكمة حصرها حول الرجل الذى أوشك والغلام المستسلم إندفع صوت محرض .. هه.. إضرب يللا.. هه والرجل مازال يتوثب بحركات الطعان، وصيحات طلب الغفران انطلق صوت ساخر بلهجة فيها زهق وكبر.. دا باينه مش ناوى.

جن جنون الرجل.. طار عقله دفعه واحدة، فاستدار فيهم مشهراً سكينه متقد العينين محدقاً برهة كمن يفتش عمن نطقها. عمت الهرجلة والفوضى والفزع وانطلقوا فى حمى صرخاتهم والرعب سوابق ريح. لاتلمح منهم غير حذاء مفلوت هنا أو حبات مسبحه منفرطة هناك.. والرجل يلاحقهم ويصب فيهم الطعنات فلا يصيب الا الهواء بدا مثل زبزك انفلت عياره، يجرى الى اليمين مرة ومرة الى الشمال، فيتعثر وينهض مترنحا ليتعثر فى قدم بنطلونه السائبة. صارخا فى التيات حقيقى، زاعقا فى ظهورهم وهم يتبعدون بكلام متداخل مبهم لايبين منه حرف، غير أنه السباب..سوى كلمة.. صدقتوا.. ماصدقتوا ..يكررها فى خبال وهو يلوح فى هيئتهم البعيدة بكفه القابضة مازالت على السكين.

قصة

تضيع الاشياء الملقاة على الطريق الخالى

سحر توفيق

قالت للجسد الميت الراقد على ارضية الغرفة الفارغة: لاتستيقظ والا فإن استيقظت فقد ترانى وانا اسرق.

جلست إلى جوار الجسد الميت، ضمت ذراعيها حول ركبتيها، نظرت اليه بحذر، قال: اعرف انى اضعت هذا الشيء الذى تركته لى، ولهذا فأنت الآن تأتينى.

بالامس كنت هناك، قلت لها هذه العلبة كانت لى، قالت بل هى لى وانت اخذتها. قلت كان بها شيء يخصنى، ولكنى لم اجرؤا ان اقول لها ذلك، فلقد تظن ان نفس الشيء يخصها هى، هذا هو كل شيء.

سمعت الحركة في الخارج، قال: اعرف الآن انهم يبحثون عن شيء يأخذونه معهم، واعرف اننى انا التى اتيت بهم إلى هنا، ولهذا يجب إلا تستيقظ، وإلا فستعرف اننى جئت لكى اسرق.

نظرت فى حجرها، اسندت رأسها للحظة على ركبتها، قالت: قلت لك كل شيء فأرجوك إلا تستيقظ، اننى لم اذنب، لقد اخذت هى العلبة، ولم اجرؤ أن اسألها، فلماذا تأتينى الآن؟

سمعتهم يجرون، قالت: الآن وضحت كل الاشياء لك، ولابد أنك عرفت وطاردتهم فلا تطاردنى، لقد اردت فقط ان اقول لك اننى ذهبت فى رحلة طويلة، كنت اظن الرحلة ستكون طويلة، ربما إلى ان آتيك انا.

قالت: كنت اريد دائما ان اراك ولكنك اتيت مبكرا جدا، كانت هناك اشياء كثيرة مبعثرة حول قدمى، وكان على الا اتحرك إلا بحذر شديد، وألا المس احد الاشياء.

وكان هذا شديد الصعوبة، ولهذا كان يجب ان اكون خائفة، وكان الخوف مفيدا جدا، لأنه كان يحمى كل الاشياء، لكن رغم ذلك كنت دائماً اخطىء، لأن هذا الامر كان شديد الصعوبة.

قالت: تمنيت لو انك تستيقظ الآن وتحدثني، لكنني اعرف انك ستطاردني اذا حدث ذلك وسيكون حتما على أن اذهب.

«قامت، خرجت من الغرفة، نظرت حولها، ارتشعت، ركضت إلى الخارج ركضت إلى جوار الحائط، رأت الشرطي واقفا لايتحرك، رأت الضوء الضعيف في الفانوس القديم يهتز، عطفت مع الجدار، خافت من الظلام، ورأت ضوءاً ضعيفا، سمعت حركة، استندت إلى الجدار ونظرت بحذر، قالت لابد لي ان اعود، عادت رأت الجسد الميت الراقد على ارضية الغرفة الفارغة قالت لن يمكنني اخذ أي شيء. ذهبت مرة أخرى، سارت بحذر شديد، ركضت، رأتهم يقفون هناك، خافت ركضت، ركضوا خلفها، قالوا: لم تأخذ شيئا فماذا اخذت انت؟ قالت اخذت هذا، مدت قبضة يدها، فتحتها ببطء، انفرجت الاصابع، تدلت في الهواء، سقط الشيء على الارض، اخذوه، فتحوه، قالوا هل هو يخصك؟ قالت: لا اعرف. قالوا: يخصنا؟ قالت: لا اعرف. قالوا: يخص من؟ قالت: ربما يخصها هي، ولكن في النهاية فانني لا اعرف.

قالت: المرأة الشيباء كانت تتكلم، قالت انها كرهت ذلك الرجل كرها شديدا، وفي اللحظة التي كرهته فيها بشدة، وقع ميتا، كان ذلك ما قالت.

قالوا: من يأخذ هذا الشيء؟ قالت: لووضعناه هنا فربما يأتي هو ويأخذه، او تأتي هي، وتأخذه، او يأتي اي احد ويأخذه.

وضعوه وذهبوا، وقفت تنظر اليه، قالت انني اريده، ذهبت، سارت الى جوار الحائط، رأت الجسد الميت الراقد على الرصيف الخالي، توقفت، نظرت اليه، قال: لقد تركته ربما تحتاج اليه. سكتت. قالت: لاتلمني فانني تركته لك. قالت: ساتيك به.

عادت لكنها لم تجده، نظرت حولها، رأت الشرطي يقف على الناحية الاخرى ولايتحرك، قالت: لقد وضعوه هنا ولكنه لم يعد موجودا، ذهبت، وجدت الجسد الميت الراقد على الرصيف الخالي، التصقت بالحائط، حاولت ان تركض لكنها لم تستطع، قالت: لقد تركته لعلك تأخذه فلماذا لم تأخذه؟ قالت: لقد وضعوا الاشياء الكثيرة المبعثرة على الارض، فهل آتيك بها كلها؟ قالت اخاف ان احرك قدمي فلعلها تلمس شيئا ولذلك فان على ان أتحرك بحذر، قالت: ولذلك فان على الا اتحرك، قالت هل آتيك بها كلها؟

قالت: لقد كنت اريد فقط ان اقول لك انني كنت أعجب ما اراه يتعامل معي بدون الفة، وربما كان السبب شيئا ما، ولكني لا اعرفه، وربما كان السبب انه رآني، وانا اضيع الشيء الذي تركته لي، ولكني قلت لك انني لم اكن اجرؤ ان اسألها.

قالت: ربما كان علي الآن ان اذهب، وإلا فانك قد تراني وتأخذني، لقد قلت لك انك أتيت مبكرا جدا.

سارت. سمعت حركة خلفها، خافت، ركضت الى جانب الجدار، قالت: لقد قلت لك الا تطاردني، قالت الجرح كان غائرا في الجبهة وكان علي ان اخاف.

نظرت إلى اعلى اصطدمت بشيء، وقعت على الارض، تحسست حافة الرصيف وجدتها حادة، تحسست صدرها، احست باللزوجة، مدت يدها في التجويف، رأت الدم، قبلته فتولث وجهها، زحفت، انقلبت على جابنها، نظرت الى الجسد الميت الملقى على الطريق الخالي، قالت: كان علي دائما ان اخاف، ولذلك كان يجب الا اتحرك.

قالت: لقد قلت لهم الا يضعوا كل هذه الاشياء حول قدمي، فقد كان هذا شديد الصعوبة.

حدقت في الظلمة، قالت لم اكن اريدك ان تأتي الآن، فهل حتما ستأخذني معك؟

قصة

الساق... الوردة... الشمس

رابح بدير

إندفعت أمل إلى الداخل، وبيدها عروسة صغيرة. بينما مالت فدوى على أمها من الخلف تساعدها على الجلوس فوق المقعد المجاور للباب.

فكت الأم «طرحتها» السوداء، فبانت حبات العرق المنسالة فوق رقبتها البيضاء السمينة، و أخرجت من صدرها (الروشته)... والقتها فوق المنضدة الدائرية الصغيرة التى تتوسط الصاله.

جرت أمل الى ابيها ضاحكة، وهى تلوح بعروستها، فإستدار ببطء من مقعده المجاور لباب الشرفة المفتوح، والتقط الورقة بصعوبة، وبدأ فى قراءتها على مهل.. بينما فكت فدوى أزرار «بلوزتها» الحمراء... وارتمت فوق الكنبة.. تنتظر أن يفرغ ابوها من قراءة الورقة متطلعة بعينيها الى شهادة الدبلوم المعلقة فوق الجدار.. مجاورة لصورة أخيها فى زيه العسكرى... ملتصقا بطرف اطارها شارة سوداء بالية.. خلعت الأم حذاءها الأسود بصعوبة.. وتدحرجت الورقة من يد الأب فوق الجزء المتآكل من المفرش الأبيض المزخرف بورود حمراء باهته.، فبان للأم وحدها الثقب الصغير فى(الفانلة)... وتلاقت عيناها للحظات بعينى فدوى التى كانت تعبث بأصابعها فى الاتساخ الناتج عن العرق فوق صدرها.

إبتعدت أمل عن أبيها الذى هز رأسه الأشيب، وحول جسده كله ناحية الشرفة... حاولت الأم أن تمد ساقها اليمنى المتورمة، وإرتطمت أمل بحافة المنضدة فجذبتها فدوى الى جوارها فوق الكنبه... فتعالى بكاء الطفلة.. عندئذ أطلقت الأم صرختها الأولى، فانتفض الأب الكسيح، وتلاقت عيونهم، وبوغتت أمل، فكفت عن البكاء... وومضت عيونهم.. عاكسة ضوء الشمس المشع فى جنبات الصالة.

المحمودية/ بحيرة

قصة

رف الحمـــام

خالد منصور

كانت الساعة تدق الثانية عشرة عندما مللت الجلوس على المقعد الجلدى المنتصب الظهر. توقفت فى منتصف الحجرة أرقب رفاً للحمام منسوجاً بالبساط البنى الكالح، أتبين بياض خيوطه التى كانت بيضاء. أحاول أن أميز أحنجة كانت له. كانت خيوط النسيج نافرةفى مواضع كثيرة. لم يبق واضحاً غير عيون دائرية خضراء خلف مناقير حادة منكسرة ومضمومة.

سمعت وقع أقدام منتظما يقترب فى الممر خارج الحجرة. رفعت رأسى. كان باب الغرفة موارياً. مر من اليمين إلى اليسار، لم يلتفت، خرجت مسرعاً ولحقت به، أمسكت بمرفقه.

«الم يحضر المحقق بعد؟» . سألته

« أنتظر فى الغرفة» . قالها فى لهجة آمرة

«لو................» . لم أكمل..

تركنى واقفاً بالممر ودقات حذائه العسكرى تزداد أتساعاً على بلاط الممر العارى كلما أبتعد.

تنفرج الستائر السوداء الغليظة قليلاً عن نوافذ مقفلة ومسيجة بشباك حديدية وشمس تكاد أن تشرق وأن تهرب ضوءها للمكان.

ماذا لوعدوت الآن..؟

لو قفزت ونزعت مزقت تلك الآستار الغليظة وأنطلقت طرت عبر الزجاج ألحق بعصفور يفتتح أنشودة للصباح تحت الشمس والمطر قبل أن يرحل خلف رزق يومه..

ماذا لو...؟

سقطت منهكاً على أحد المقاعد.

وقف المحقق عن مقعده الضخم خلف مكتبه العريض تعلو فمه الدقيق أبتسامه مرسومة وملصقة بعناية على أنفه وعينيه. آشار إلى المقعد على يمين المكتب. لم أجلس. واصل القراءة فى ملف مفتوح آمامه ناظراً إلى بين الحين والآخر. سألت فى عصبية عن سبب استدعائى؟. عن تركى بغرفة الأنتظار حتى الفجر؟



ضيع عقرب الثوانى دورة كاملة فى الساعة المعلقة فوق رأسه.. أهتزت يدى وأنا أشعل السيجارة. القيت بعود الثقاب فى المنفضة وجلست.

زايلنى التوتر فجأة. كل شىء يحدث كما قرآت فى إحدى القصص. سيلاطفنى قليلاً ويسألنى عن أحوالى ثم رويدا رويداً تنهمر الأسئلة. اسئلة عن كل شىء.. عن الأصدقاء والاعداء والحرب والسلام والأقتصاد ورغيف الخبز وعن سبب أرتداء النساء للحجاب.

ضغط على جرس آمامه. دخل رجل الممر يحمل صينية عليها كوبان من الشاى.

وضع آحدهما آمامى. وقف المحقق وآخذ يسير فى الغرفة عاقدا يديه خلف ظهره. مرت دقيقة فى ساعة الحائط.

توقف فى منتصف الغرفة لحظتين. أحسست عينيه فى صدغى. آلتفتُ ببط. انفرجت شفتاه.

– سترد على جميع الأسئلة الموجودة بالملف الآخضر الموضوع آمامك بوضوح وبدقة وبالتفصيل.

–أريد..

– سيكون هذا فى مصلحتك. لاداعى للتمويه والكذب.

–ولكن...

–آمامك ساعتان

أغلق باب الغرفة خلفه.

مددت يدى. فتحت الملف. لكل ورقة سؤال يقف وحيداً فى قمة البياض مطبوعاًعلى الآلة الكاتبة. كنت فى تلك الحالة من الآنتباه الشديد التى تلى الآرهاق والسهر عندما تصير الحواس مشدودة كالأوتار، كنت فى حالة مابعد التعب. وكان القلم يسير داخل يدى على الورقة البيضاء لايكتب بل يرسم. آلتفت للصفحة رآيتنى قد رسمت النيل ورسمت شجرة جرداء وسماء ملبدة بالغيوم. قلبت الصفحة. رسمتنى واقفاً أنتظرك ورسمت الآمطار تهبط على وجهى المرفوع لآعلى تتسلل خلسة إلى قلبى تمسح عنه حزناً لم تدمع له عيناى...

-هيه يامجنون، صرخت جذلة وهى تضع مظلتها فوقنا
-لم تآخرت؟، سألتها فى شجن وعتاب.
-لم لم تحضر أنت؟، سألتنى فى غضب طفولى.
-تعرفين سآمت كل تلك الأجتماعات التى تبدأ كل مرة من حيث بدأت فى المرة السابقة ولاتنهتى أبداً إلا لإجتماع آخر.
- ....
- ....
- فيما تفكر؟
- لو القينا لملابسنا والمظلة للنيل وسرنا عاريين تحت المطر. ضحكت عالياً ودفعتنى بيدها فى رفق ملقية بالمظلة للنيل وهى تجرى.. تجرى نحوه وقد آخذ الهواء منذ يلها فطارت خصلات شعرها بين خيوط المطر.

رسم القلم خطاً كاد يمزق الورقة التى أرتفعت فى يد المحقق قرب عينيه. نظر إليها ثانية مغمغماً ثم كورها بيديه وأطاح بها صارخاً: نحن لانلعب.. نحن لانلعب.

أمسكت يداه بياقة قميصي وهو يهزنى ويكرر نفس الجملة فى غضبٍ جنونى.. كانت الأقدام تتدافع إلى داخل الحجرة بينما أنسل القلم من يدى وتدحرج على البساط تحت المكتب.

كانت يده تنهال على وجهى يميناً ويساراً فازداد التصاقاً بملابسى والمطر.. أحدهم يقذفنى لأحدهم فأرتمى فى صدركٌ:

حذاء يملا الأفق مندفعاً إلى أنفى فنجرى إذ تسقط قنابل الدخان آمامنا
يأتى جنَود مدرعون من الوراء.. نجرى لليمين.
نعدو- يآتون- نجرى- فيأتون.
تذهب يدى ليدك ونهرب للمنتصف.
يأتون من كل آتجاه- نقف
جسدين كالمتراس.
ويدانا فى يدينا.
كأنهما حجر.

قصة

العطش

أكرم القصاص

لا أذكر كم مرة عرضت نفسى فى مثل هذه الأماكن. ولا كم مرة عدت وأنا أشعر بالخيبة لكن الشعور بالحزن والعطش يزداد يوما بعد يوم.

عندما دخلت الى المحطة كانت الضجة تملأ المكان، تتداخل أصوات القطارات مع ميكروفون المحطة الداخلى وأصوات الناس يذهبون ويروحون- فاليوم يوم خميس، والأغلبية عائدة فى إجازات اسبوعية الى قراهم وبلادهم.. ولابد أن كثيرين منهم قدموا مثلى لعرض أنفسهم فى إختبارات عمل أو أحد مكاتب السفر للفوز بعقد عمل فى الخارج.

مررت على جنود يقفون بالقرب من مجموعة سياح أجانب بينهم سبع نساء يرتدين شورتات ملونة. الجنود يتغامزون ويمصمصون شفاهم ويتبادلون التعليقات وهم ينظرون الى سيقان النساء. والسواح منخرطون فى أحاديثهم. إنصرفت الى دورة المياه لأزيل الملح المتراكم على وجهى والاتربة التى تملأ فمى وأنفى- وأشرب لعل هذا الشعور بالعطش أن يفارقنى.

فى الصباح كنت أخرج من فوهة الغرفة الرطبة المزدحمة بأمى وأخوتى الستة، والتى لاتغادرها رائحة العطن والدخان. أحمل المظروف الأصفر وقد راجعت الأوراق القابعة فيه منذ المرات السابقة- شهادات التخرج والميلاد والخبرة وزاد عليها المربع الصغير الذى فيه الاعلان وعنوان مكتب التوظيف تلقفنى الشارع الضيق ببرده والطين المتكدس من أثر المطر، والماء الذى سكبته النساء فى الصباح الباكر وكان الصابون لايزال طافيا على سطح الطين.

مددت فمى الى الحنفية الوحيدة فى دورة المياه وبعد أن غسلت وجهى ورقبتى. شربت كثيرا حتى أحسست بمغص الماء فى المعدة الخاوية. خرجت ولازلت عطشانا.

كان الجنود لايزلوا يتحلقون حول السياح وبعض حاملى المظاريف الصفراء يتفرجون، كانت السائحات تبتسمن والجنود يتغامزون. وكل من يمر ينظر ويتوقف تم يواصل المسير أو ينضم الى جميع المتفرجين.

جندى فى المنطقة الغربية ينقش اسم صبيبته على دبشك البندقية، يتلو الشعر ويحرس الرمال . وفى الاجازات يخرجان فى فسحة على النيل. يتبادلان الحلم. وينتظران إنتهاء التجنيد ليعمل ويجتمع الشمل

انتزعت نفسى واتجهت الى الرصيف حيث يقف القطار محشوا بالركاب كفم مجنون ، يخرج الركاب من أبوابه وفتحاته. تتناثر منه أصوات الركاب، يتحدثون ويتشاتمون أى -رجلى ياابن الكلب ميه وشاى.

* فى الصباح كان القطار أيضا مزدحما ، وأقف على قدم واحدة والدخان ورائحة العرق والأجساد وطعم الجبن والخبز الجاف فى فمى منذ غادرت الغرفة كل ذلك يزيد الشعور بالعطش يقف فى المحطات لينزل منه أفراد ، تصعد اليه أفواج، ويزداد ذوو المظاريف الصفراء وتختلط أصوات الركاب. وباعة اللب والشاى بأصوات إحتكاك عجلات القطار بقضبان السكه الحديد. وعندما وصل الى القاهرة كان يقرع الركاب على الرصيف. خلصت نفسى ونزلت لأنقض التراب عن ملابسى، ذبت فى الزحام المندفع فى كتل الى خارج المحطة الى محطة الأتوبيس. وأمامى وخلفى كان حاملوا المظاريف الصفراء محطة الأتوبيس مبذورة بالبشر من كل الألوان يتحركون كالدجاج المذعور، تأتى عربات الاتوبيس لتقئ ركابها وتلتهم غيرهم ويتحرك وسط ضجة الاتها والدخان المندفع من مؤخراتها . قفزت الى احداها يدفعنى الزحام وحاملوا المظاريف. دخلت موليا وجهى شطر مكتب التوظيف. على احدى المصاطب الحجرية على الرصيف، جلست أنتظر تحرك القطار. بجوارى كان يجلس عجوز وأمرأة وعدة أطفال يتقافزون كالضفادع.

الرجل الجالس خلف المكتب الفخم، فى الغرفة المكيفة بنظارته الذهبية، سألنى عن اسمى ومؤهلى وأعمالى السابقة، وعدد أفراد الأسرة وانتمائى السياسى وحالتى الاجتماعية وسعر العملة. وأنا أجيبه كنت أنظر الى زجاج المكتب اللامع وطاقم الأقلام الانيقة، والدوسيهات الملونة المرتبة بعناية. لم أكمل كلامى رن جرس التليفون الأحمر بجواره رفع السماعة ـآلو- ابتسم وبدأ يرحب بمحدثه، أو محدثته كما فهمت من طريقته فى التحدث، كان يعبث بأزرار جلبابه الشديد البياض، ويدور بالكرس يمنة ويسره وخلفه على الحائط كانت صورة منظر غروب الشمس فى غابة تغطى الجدار تعالى صوته بأسلوب رقيع وهو يتلوى ويلعق بلسانه فى الفراغ. يضغط على مخارج الكلمات بلعت ريقى.

عندما مشينا أخر مرة. تركتنى أمسك يدها فى يدى، نظرت فى عينى كثيرا ضحكت حتى اصفر وجهها. دمعت عيناها تركتنى احيط خصرها وأنا أوصلها لمنزلهم وعندما وصلنا فاجأتنى

«حضر رجل عربى من الخليج لأبى ودفع له حتى يتزوجنى وسوف أسافر معه بعد أسبوع» وقفنا فى الظلام مدت يدها الى وجهى احتضنتنى، غبنا فى حضن عميق انسلت من بين يدى وقالت أحبك- وجرت مسرعة فى الظلام إزداد عطشى كان الرجل قد أنهى مكالمته وتنبه لوجودى صرفنى بعد أن أعطانى ورقة كتبت فيها بياناتى، أخذها الرجل الواقف على الباب، نظر فيها يقرف ورماها على كومة من مثيلاتها بجواره. وعندما استدرت اليه قال دون ان ينظر الى «سوف نرسل لك إن احتجنا»!

خرجت وملمس الكرسى البارد على مؤخرتى. ليست هذه هى أول مرة يقال فيها «سوف نرسل لك» مئات سبقونى ومئات ينتظرون. يضيق الشارع. ويزداد الشعور بالغربة. وسط المبانى العالية بواجهاتها الزجاجية أقف كالمتسول أحدق فى واجهة المحل الملئ بالبضائع صورتى على الزجاج تضيع فى المعروضات أنتظر أتوبيس لم يأت. امشى متسكعا، أحدق فى النساء المصبوغات بالألوان والملابس تفوح روائحهن تختلط برائحة الفم الذى لم تغيره بعد لقمة الغذاء. تمرق السيارات، وركابها يهتزون مع نغمات شبقة تسيل على الشارع، ألتمس الرصيف مسكونا بالبردو العطش والأحلام النازفة. إنتبهت على صفير القطار. اندفعت حاشرا نفسى وسط أكوام البشر التى تسدباب العربة تملصت حتى دخلت، ويدى تقبض على المظروف الأصفر أحسست بحرارة الأنفاس، والدخان يختلط برائحة عطنة تملأ الجو كتمت أنفاسى لحظة كان القطار يتحرك ببطئ، والهواء البارد ينساب من النوافذ المكسورة. أضاءت لمبات متناثرة فى سقف العربة بضوء باهت يخرج بالكاد من التراب الذى يغطيها حرارة الأجساد فى الزحام لنساء ورجال وعيال، تختلط مع أصوات الباعة الذين يتقافزون وسط الركاب كالبهلوانات ويتبادلون معهم الحديث والشتائم. وفوق الأرفف يتكدس الجنود فى أكوام وقد فكوا أربطة أحذيتهم لتقذف الى الجو الخانق بالروائح العطنة التى تختلط مع رائحة المرحاض فى مؤخرة العربة.

«عندما عادت بعد عدة شهور حكت لى كيف كان يضربها وينزع عنها ملابسها ليتفرج عليها ويعفها ويسب أهلها اللصوص. كانت شاحبة حزينة عندما قبلتنى وأنصرفت. عادت الى زوجها فى الخليج وفتح أبوها سوبر ماركت»..

ارتفع ضجيج ارتطام عجلات القطار بوصلات القضبان واختلطت الروائح والأصوات .جاء الكمسارى، تبادل الشتائم مع الجنود على الأرفف،وسب الدرجة الثالثة وركابها. كان القطار يرسل صفيرا مبحوحا بين الحين والأخر. وارتفع صوت غناء شجى متعب لأحد جنود الأرفف وازداد شعورى بالعطش.

قصة

الانفلات

محمد شكرى عبود



ومن تشققات الكسور يتسرب، وطقطقات الحجر المقشور.. يلقى بهسهسة منمقة تتردد أصداؤها. ترتطم بجدران العزل الموحش.. وتعود له وهو ينسحب بطيئا بطيئا.... يتفرق فى الأرجاء.. ويتخلل نسيج لفائف الكتان العبق برائحة الغرابة الكابية. ونقش المنمنمات فى صفائح الذهب. تغلف أركان المركبة، والعيون الحية... ترتاح ترمق أبدا فى سكينة باردة... يرتكن فى نقش كف ممطوط الأصابع بدقة متناهية، ويتعلق بطرف اظفر الابهام، يزحزحه... يحاول هزهزته... يستدير مكانه.. ثمة حس بأن هناك من جاوبه...يغيب لحظات. يتفقد حتى الشرائط الحرة فى الفراغ...

يعتدل محركا الاظفر.. يضرب ليكسره... يشتد فى الالتصاق ليتجمد هو فيسرع بالخروج، بعد أن اكتشف أنه من جاوبه...

ويعود فى لملمة حافة آخر كسر لم تكن لتدعه حتى ولو أبى.

شعر

مـكـابـدة

رفعت سلام

مَرِحًا دُونَ مناسبةٍ أمضى مُتوهّجاً بالغُمُوضِ الغريب عابثا بالمحرمات التى تطولها يدى فى سورة الملل اللئيم تلك عادتى فى ليالى الشتاء حين تمطر السماء لسًا ومطراً ومرارة فينفطرُ القلبُ انفطارا فأمضى فى الشوارع الخالية أراودُ الأشجارَ الندية عن نفسها والأسفلتَ لامع صقيل أوشوشُ الأعشابَ بما لم يخطر فى البال تُوشوشنى بما خطر فى البال فيا أيها الأوغادُ لستُم قضاتى لستم قضاتى ولست غير زنيم فاتئدُوا اليوم الذى لايعود مضى كسبرتى الشهيرة ولكنى باق أعوى فى وادٍ غير ذى زرع متوهجا بالغموض الغريب تارةً فمًا للأرض تستلقى وتُعطينى ظهرها لجلود بالسياط ماللفجيعة طائرٌ يحلق ولايحط مالى أنا وقد دنت دينونتى دون انتباه فانظروا ياعابرى الطريق هل مرحٌ مريبٌ كمرحى العابر أم ظلٌ علىّ وجهى يموجُ ولاينجلى حين تهربُ الفئران من السفينة الغارقة رويدك أيها القلب الحرام (١) لماذا تهرب الثيران من القصيدة الأخيرة وتجتاحُ الشوارعَ بغتةً وأنا مرحٌ دون مناسبةٍ أصرخُ فى البرية ياقوم قد زهق الحق وجاءَ الباطل إن الباطل كان فعُولا وأنا لستُ الفاعلَ بلا ندمٌ أو تذكارٍ ذهبىّ أوفضى دون ذريعة وأشهدكمْ ها هى الزرقة مُحاصرةٌ بغابة من المآذن المسنونة الضارعة(٢) فلمن أشكو والمال مال الله والبيت بيت الله نتبرعوا من مال الله لبيت الله فلستم سوىَ حشرات بلهاء والسماء مقهورة فى مدينة بلا مساء هى الظهيرةَ والظهيرة والظهيرةُ والترابُ والصراخ والعفونة الملساء والبنوك والظهيرة ولا أحد لاأحد لايتتابنى الغناء ولا الرثاء موعد مخاتل وساعة لاتسعنى وسعى سدى ولاوقت لشئ فابتهجوا فهو وقت الخيانة والسرقة والمؤامرة والتسلق والكذب والكلام ووقتى حين تنبض فى القلب فقاقيع من الرمل وأشواك التعب فاتركونى وشأنى أنقر فى قبة الوقت وأجلو الذاكرة كم الساعة (٣) الان قلت اتركونى فوردة الرماد تطفو على الماء المناسب فينكسر النعاس واحتمال أى شئ آسنا أمضى وكل الظن إثمٌ وحوريات الليل لاتواتينى للمرة الأخيرة فلاتتركونى

أشعث كالسيف مالى حيلة غير لقط الحصا والخط فى التراب فأخط وأمحو الخطَّ ثم أخطه خطا جديدا فيهرب منى الكلام والمخاطبةُ إلا فرجةٍ ضيقة ضيقة فأنقذُ منها بغتةً

ولا أسمى البحر قبرة،
فيفلت من يدى النسيان.
ولاأراودُ الأرض اللعينة،
أو أستجيب لها،
فلايخطو على جَسَدى الزمان.
هَا أنا حجَرٌ،
فى مفرقِ الوقت: مرمىٌ
أعَابثُ الأشياء واللقطاء،
محتَدمٌ ومفُلولٌ،
وشارتى الشهرةُ: خرقةُ الصعلوك،
أشهرها- برغمِ الأنف- بالية وعاليةً،
بلا إذعان
فدونى: البحر قبرة،
تراودنى.
فأعدوُ خلفها، فى مفرق الوقت،
شريداً، دون تذكار،
فيسكن جسمى النسيان.

تأتينى أمواج الصراخ المارقة من العهود القديمة فأفتح لها حضنى الوارف وأهدهدها الى أن تنام هادئة ولا أنام فاتركونى ساعة يا أيها الأوغاد حتى أفض اشتباك المآذن التى توصد الأفق دونى غابة من بخور وطلاسم وعفاريت وأنبياء اتركونى ساعة أو لاتتركونى فإنى مارق منكم وأنتم نائمون الى منفاى يمنحنى انذباحا غامضا أو طمأنينة مريبة فكيف تهرب الثيران من القصيدة ولايدركنى التعب واللعنة الرمادية من يدركنى فيأتينى بالجنيات يراودننى عما لا أعلم فأمضى مأخوذا فى أذيالهن أنا من شبعت عينه من النظر وأذنه من السمع وقلبه من الانكسار الدورى على حواف النساء المسنونة مسلوبا أتوقع الضربة القادمة القاصمة فلا تأتى حتى يدركنى اليأس ولا أدركه وحين يدركنى الكلام أدركه فيدركنى النسيان فأنسى لكنى أمضى والأقدام تسوخ فماأبعها الجنيات الذهبيات لقد أدركنى النسيان وما أدرككن فقلن بأية آصرة مشدود للتيه فأنتن جوابى

الضائع أو أنثى جوادى الجامع منى فتمهلن قليلا لألملم أشلائى شلوا شلوا فأقص عليكن أحسن القصص التى لاأعرفها الهوينى حتى تأتينى أمواج الصراخ المارقة فتحسبنى صرخة فتطوينى فى مروقها فلا أنتظر اشتعال وردة الرماد عن امرأة لم تخطر فى القلب مرة واحدة ولم تقف ساكنة حافية على الرمل النارى ساعة أو بعض ساعة بلا شهيق أو زفير ليست امراتى ولاحلمى المراوغ لكنها فكرة تغرى بالنعاس وبانكسار السوسن السرى وانكسارى الدورى حينا بعد حين إلى أن تنفتح فى الأفق ثغرة كثقب إبرة أنفذ منه بلا سوء متوهجا بالغموض الغريب وشارتى الشهيرة خرقة الصعلوك الآبق أشهرها عالية بالية فتعرفوننى فتفسحوا الطريق لى راغمين فأنسل مرفرفا خفاقا(٧) فلا تعرفوننى فأرفع عقيرتى بالصياح فلا تسمعوننى ولكنكم حين تقررون القيام بالمهمة الزوجية تعثرون بى حجرا فى مفرق الوقت فتنكفئون فينتابنى الفرح الفادح فهل لى أن أسميكم أم لا أسمى نفسى سكة للسالكين أم أترجل عن صهوة الفرس وألقى مرثية غير عصماء فى بكاء الأطلال يقول مطلعها

غاض الرثاء

لادمعة تجرى

ولا أجرى وراء الطائر الوهمى

أحسبه قطاة، أو غزالا،

ربما،

موجا بلا أصداء

عار من الأزلام والأوهام

متكئ على ريح المراوحة الأليمة،

وانتظار يائس فى فاصل الوقت العصيب

لن يجئ

ولايجئ

مع البكاء.

عار

كما فى الموت

حرا، مطلقا،

أستنفد الزمن اللعين بلعبة،

أوصرخة

أو جملة مائية دون انتهاء.

هى سورتى،

لاتقبل التشبيه والتأويل،

واحدة، شرود،
مثلما حجر على خط السماء.
فاتركونى ساعة
حتى أعد رثائى الطللى
أو
لاتتركونى
بعدما برح الخفاء.

فلا يُجدى البكاءُ عَلى اللبن المُراقِ والعَصَافير الفَارّة من يدى عندَ الظهيرة إلى مدى من الشراك المُخادعة التى تشبه الشعر الحَدَاثىَّ ومَاَ هِى بِه لاتشبه شيئا بَل تشبهنى شكلا لامضموناً فهل هُناك علاقةٌ ما فأمشى وئيداً علَى صفحة الماء أصفر لحنا لم أسمعه إلى أن أبلغَ الحركة الرابعة فأنسى هُو الجحيم الذى وعَد الله به التَّائبين فلست مختالاً ولكنها غَابةُ المآذنِ أضاعت الأزرق منى ولم تمنحنى طُمأنينة العَارفين بَل منَحتنى أسراب سَحَرةٍ بَررة وأنبياء كاذبين وسماء نحاسية بلا نجُوم فكان لى[8]أن ألقط الحصا وأقذفه فيصير نجوما وغيوما لكنى كنتُ حزينا مهموما فآثرتُ الرحيل الى الجبهة المقُابلة إلى أن يؤون الأوان لكنه لايزون فلبستُ الخِرقَةَ وحَسَوتُ عَلَى رَأسِى الرَّماد وعَلَى وجهى السواد وسَعيَتُ فِى الأسواقِ مِثلَ السيفِ فردا فاسمعُونَى أنَا الذى سَئمَت أذنهُ من السمع لا أقولُ مَا تقولون ولاأنتم قائلون ما أقول وبيننا هاوية[9]لا أصفها فَلاَ تقربوها فتكونوا من الخاسرين ولاتقربونى فاكون ولاأكون وتدا فى حقل أوسبها فى قصيدَةٍ مُلتزمة مدا هنة لطيور سوداء تحطُّ على أشجار جرداء فتعوى عواء مُرا لحظة القيلولة لاَ ظل غير الرمل لالون غير المللِ اللئيم والتماعَة الأشيَاءِ لحظة لتنطفى إلى لَيلٍ كَمَوجِ البَحر أرخى سُدُّ وله بلا التياع لاانقطاعَ لاوداع لاوداع سنلتقى قَريبا حِينَ تأتى الساحراتُ مرة أخرى فأمضى خلفهن لا أفلتُهن إلى أن يبَلّغن بى سِدرةَ المنتهى غايتى الغريبة قبلتى المريبة فلا يأخذنى النعاسُ والنسيانُ السهُل على سُلم المساءِ أسيراً كسوسنةٍ بلا سِنين أوسُلحفاةٍ بلا رأس سبيلى سالك لامستحيل واستدارةُ سَاعَتى تسعى فتستلبُ السؤال الى سُؤالٍ ثُم تسعى تستديرُ وتستديرُ فأستغيثُ بساحراتِى ليسَ يسمعْن استغاثاتِى فأسحبُ سيفىَ المكسور أصرخ فى السياق سُدى مسعاى سُدى فيسرقنى النعاسُ والنسيان على سُلم المساء أسيراً كسيراً فأنام أنام ساءت سيرتى وفسدت سمعتى ومابلغت مالاعينٌ من قبل رأت أو أذن سمعت أو خطر على قلب بشر فلا تسألونى إن رأيتُمونِى مَرحاً دُون مناسبة أمضى متوهجا بالغُموضِ القَريب عَابثاً بالمُحرماتِ التِى تطُولُها يدى ولا تطولها ففى كَثرَةِ السوال كثرةُ الغم دعونى فقد رميتُ الاجابات فى الطريق ولا أفتشُ عَن إجاباتٍ جديدة ففى اكتمال الاجابات

اكتمال الجهل والذى يزيدُ سُؤالا يزيد حزنا فدعونى ووداعا حتى يوم قادم فِى أسبوع قادم فى شهر قادم فى سنة قادمة فِى القصيدةِ القادمة.

(١)
أيها القلب الحرام
أغويتنى
ورميتنى
فى مفرق الوقتِ:
قتيلاوتركتنى:
لا الورد منثور على شَعرى
وماهدهدتنى
حقلا من الليمون
أوصهيلا.
ونزعت منى فرحة
الكلام.

(٢)
غابة من الحراب السامة
وقطعان من الغيلان والجان
المدجج بالكوابيس القديمة.
وسربُ مارق يعوى
وينهش طفلةٌ تجرى
فتهوى فى سماوات هشيمة.
غابة من الحراب تطعن المدى
فيهوى فى يدى:
دَما.

(٣)
طبقات من صدأ الأصوات
ركام وجوه جاحظَة،
أشلاء تطفو فوق الماء
رنين الأجراس السوداء
وطفل يخفى أحلاما فادحة
فى بئر الينسون،
ويمضى
ليفتش عن شئ ما.

(٤)
كنت وكرا للصراخ الحر،
يهدل فى دمى
ماء غريبا.
أطفو غريقا
لايعرف القمح القريب أوانى السرى
أو
يأوى الى بدنى سلام.
أهد هده هنيهة:
غناء أو نحيبا.
ينام فى حضنى،
ولا أنام.

(٥)
أنتظر.
أقول: هل الأرض مرأة من الرذاذ،
أم المرأة أرض نافرة
أقول: هل تأتى بلا صفصافها العصيب،
أم تصوب الصفصاف فى صدرى،
وتجرى
الى الجهات الماكرة.
أقول: قاصمة تجئ.
فى موعد السهو المضىء،
كوردة سافرة
وانتظر.

(٦)
ثغرة غريبة

تمد لى من شعرها الشوكى
دعوة مريبة.
أخطو إليها،
مغمض العينين،
مأخوذا،
فتوصد بابها فى اللحظة العصبية.
نصفان:
نصف من ظلام باهر
ونصف من نهار مستعار.

(٧)

جناحاى من غبار غابر،
ومنقارى من القرميد.
وفضاء: عماء.
رفرفت برهة
فباح بى البكاء
نقرت قبة الوقت الحرُّون
فاستباحنى القضاء
غبار غارب
فهل
قلبى
حديد.

(٨)

كَانَ لى
هَل كُنت منكبا على أيقونتى البلقاء،
تقُرضنى قليلا من خُزَغبلات؟
هَل كُنتُ ألهو بالحصى،
أدحوه غيماً يُمطرُ النوم الجميل؟
هَل كُنت أطفو فوق ماءٍ من رُقى
أتلو تعاويذى الأخيرة؟
كَانَ لى.

(٩)

هَاوِيَة.
أمُدُ فوقها خيطا من الدخان.
خطوتان، حافياً، الى انتصافه،
فقفزةٌ مسعورة
لأهوى ،ضاحكا
معلقا
بخيط من دخان،
فوق هاوية.

شعر

مـداهـمـة

نبيل قاسم

أين أنت؟
تقرئين فى الغيوم،
فى عباءة النجوم تغزلين
كان قلبكَ الدفئُ فى الصحراءِ
فى جزيرة التوهج القديم
والعينان تنظران فى تبرج الثغور خلف
البحر
كان الجسمُ بين بين فى الوديان
أين أنتِ؟

من بالباب؟
دقت ساعةُ الرياح
فى بياتك الشتوى تحلمين
قد وضعت كل هذه الدروع!
وجهُ قادم يفوح
من بالباب
نار السهل أم سلاسة الجبال؟
هذى أنت تمسكين
قالوا انه كالحب لايجئ مرتين
كالربيع لايكرر الطرق على الأبواب
نوبتين
هل تخشين من لقياهُ أم منظارك القديم
لن يظل عند السور
هيا، نور الرمان

تغزلين؟ تقرئين فى الفنجان؟
تسجين فى تبرج الأشعة المنقضة
الشقراء؟
أين أنت؟
دَق طارقَ ملثم: يقض أو يرضُ
لايرضى ولايرضى
يفتق الاوجاع فى الأرض وفى يبوسة
الأرحام
أو يوزع الضحكات والدموع والسهام
وجة أسمر يشع
ألف زهرة تميل تحت البرق
سوف تشهق النيران

ماذا أيقظ الفهود؟
فوحُ الشهوة- اللقاح

أم رائحة البارود ؟
كل هذه الدموع فى الخدين!
نحى المغزل العتيق
قومى، وافتحى الأبواب
هذى رعشة النخيل فى البستان

لم تحولى العينين!
حال القيدُ، أم منظارك القديم، أم تخشين؟
لن ينام هذا القادمُ الغريب فى أوانهِ
بالسيف ذى الحدين فى يمينهِ
لن يدعَ العالم فى سلامهِ
لن يُطلق الزمان
لابأسَ ببعض الدمع
هذا القادمُ الجديدُ
يزكو وده فى الليل لا فى الصبح
يعطى شهده فى الوعر
لافى السهل
قومى فارشقى قرنفلا فى الشعرِ
أو عاصفة فى عروة الفستان



شعر

تـصـحـر

حمدة خميس

طاردتك العواصم
والبحر
طاردتك الرمال الاليفة
طاردتك الحدودُ
الحقائبُ
لاعاصم الان إلاك
فاقبض على جمرتك
واتقد
ايها الشريد
المؤطر بالارجوان
ياسليل المتاهات
والغيم
ياابن القوافل
والحدو

تصحر حولك ماء الخليج
وأيان يممت قلبك
صحراء حولك
صحراء فوقك
صحراء تحتك
صحراء
صحراء
أنى فررت
واى المسالك شقت خطاك
توحد اذن
ايها اليتيم المطارد
توحد اذن
او.....
توحد!

شعر

القاهرة/جنوب سيناء، وبالعكس

يوسف ادوارد وهيب

(١) راحة

كوبان من الشاى المرْ
هربا من أسر الغليانْ
وصديقى،
وأنا،
ورصيفٌ تعبٌ..
من وقعِ حوافرَ لامرأة
طبعت فى ساحته النجمةْ،
وأفاقت عجلا ذهبيا فى ساحِ التحريرْ..
كوبان..
وصديقى...
وأنا......
ومقاعدُ خوصٍ خاليةٌ من أيةِ خوصْ
والنادلْ..
من منا سيريحُ الآخر!

(٢) ريش

حين سألتُ النادل عن «مهران السيدْ»
أوقفنى.. ثم أشار إلى امرأةٍ
تقرأ أسفار التوراة..
قالتْ:
(فزّعهُ العجلُ الذهبىْ
فانتبذ مكانا...ليس بعيدْ)
....
....................؟
(فى وادى الملحْ).

(٣) دهب

«زوهارُ» عادت من جديدْ
كى مايكون البحر متقداً

وأحشائى
زوهار حرضت الشواطئ والمحاراتِ
وأصحاب المقاهى
حين تقت الى دمى المسفوح فى رمل
الصحارى
كى ما آراه -كما يقول النص- أخضر
....
هل كذّب- الربّ- الشيوخُ
أم الذين نحبهم قتلوا دمانا مرتين؟!

- (٤) الشيخ حامد

الشيخ حامد لايحب الأخضر
ماإن رآنى سبنى
وأتى بناقته لتشرب ماتبقى من دمى
كى ماتواصل سيرها
وتتم زوهار الطقوس!



هوامش: (١) ريش: المقهى الذى كان (٢) دهب: مدينة وساحل بجنوب سيناء (٣) زوهار: فتاة اسرائيلية
(٤) الشيخ حامد: أحد البدو فى سيناء

شعر

قطوفها وسيوفى

سمير درويش

※ ايمان ※

لم يكُن غيرً بحرٍ ينامً، وقيثارةٍ
دمعةٍ علّقتها أناملُ هذا الغلافَ الهوائىّ
بينَ اكتمالين:
قلب
وبلورتينْ.
لم يكنْ غيرً تفاحةٍ من كتاب الحكاياتِ
«ياءُ» انتمائى لحُمرتها.
لم يكن غير صفو وحزن
وخصلات شعر تروح إلى حيث تنبتُ
فى باطن الشعرِ جميزةٌ ترتوى
بانكشاف الحروف،
وعصفورتين.
لم يعد غير دخان سيجارةٍ
تكتوى باليدينْ.
فارشفى شقشقات الغياب
انثرى بينَ لفات عقلى دُخَانٌ سجلئرك
راقصينى إذا شئت
هل يكون الدخان الموشى بعطْر الأنوثةِ
– لوفاح من ليل شعرَ–
بديلا عن البحر فى وجه تفاحةٍ
ترتوى من كتاب الحكاياتَ؟
فارتشفى،
راقصينى إذا شئْت
هاتى قصائدك العاطفيةَ
أوجزُها
قُبلتين*

※ سفك ※

سيكونُ أثيراً أن نرتد بدائيين إذا
يدهمنا العشقُ وكنا منفردين:
تظللنا من وهج الأسفلت النجمات
وكنا منفتحين:
يعابثنا ريحُ الأشتية الليلى.
أكونُ صغيراً جداً لما أشرع فكى
المحمومين إلى النبعِ
أقض سكون الماء
وأنهلُ إكسير الأحلامِ

أكونُ رقيقا جدا حين تحاصرنى أنسجةُ الأغشية الناعمة
اصطبغت بدم قتال وحروف
إنى سوفَ أكون عنيفا جداً،
لما أتقوقعُ فى رئتيكْ
أنقر سطح الجلد
وأولدُ
كيفَ يكونُ طبيعيا جداً أن أتقوقعَ فى رئتيكْ
إذًا ينتصف الحزنُ
ولانحتاج النجمات تظللنا من وهج الأسفلت
ووهج السيارة؟!
(كانا محمومين يسيران على مَهَل منفردين ومرتعدين صباحاً والأحذيةُ الماكرةُ اصطبغت بدم القسوة وانتظرتُ وقتاً شرقياً لتقض الماء الساك.. ترمى فى جنبات الموج عكارات الأشتية وتمضى بوثوقٍ عمداً.)!

: اقتحام:

سوفَ لاأحتاجُ أصعَدُ واثباً
ولسوف لا أحصى السلالمَ
- عندما يأتى الصباح-
ولن أقول ببسمة فتانة ، جَذراً
:- صباح الخير.
خاصمنى النعاسُ
فشفت فى صحوى فطوفا من صباحاتٍ خلتْ
خلتُ البنات قطوف شعرى،
ممسكات متن أبياتى
ونایاتی سیوف فحولتی
بيت فبيت
والبناتُ فتحن للريح الجوانح عندما
- حَذراً-
رَششْتُ ببسمةٍ فتانةٍ ، صُبحاً،
:- صباح الخيرِ
لن أحتاج أصعَد واثبا
سأشق- فى ثقة- خرير الموج ، أمضى
فارداً حولى عصاتى
بين جدران المكاتب
والكراسى الكريهة
فاردا حولى عصاتى
هل أبوسُك؟
أجدل الحبل الذى يمتدُ:
من متن القصيد
إلى سيُوف فحولتى؟!*

:ولد وبنت:

ولدُ ستفجؤهُ الأشعةُ حالما يمضى فريداً
فاردا فوق اكتمال البرد حرفا صاغهُ
ولدٌ سيرسل بعضهُ شغفا ويحوى كُل أسرار
الأشعة ثم، يأتى مشبعا.
ولدُ سيطرح جانبا:
حذر اللقاءات السريعة
والكسُوف
وأعين الحساد
يفضى:«قد أغامرُ مرة»
ولدٌ سيجرى زائطاً.
ولدُ سيبحث عن قلوب صاغها يوماً،
على شفتى فتاة أرسلت للبدر بدراً فاتحا
ولدُ سيرسل كفهُ اليمنى يعد مسام بشرتها

وتحسبُ حجم لون دمائها القانى على:
حذر البياض
وخصرها
ولدٌ سيسكنّ بين أنملها
وطعم لعابها.
ولدٌ سيحلمُ:
هل سيكفى كوكب عشا؟
وهل تكفى الرياح سفينة شهباء؟
هل؟!
ولدٌ ستركله الكواكب ركلة
ولدُ ستنذروه الرياح وتقتفى أثر الدجى
ولدٌ سيفضى: «مثلما ضاعوا مضى».
ولدٌ سيفرد فوق بدر كانه حرفا
ويمضى شاردا.
ولدٌ سيبكى عائدا*

:فلسطين:

فلسطين- سجل- تنامُ على عرش
عينى فتاةٍ
تقابلنىً كُل يوم بميدان رمسيسَ
تأكل فى شرهٍ أنثوى فراغ النتوءات:
بين تفاصيلها الأنثوية
والولد المتأبط أعلى ضَفيرتها
هاربٌ من فلسطين فى صور أرسلتها
الأذاعاتُ لى
هاربُ من: دُخان القنابل
و«المولوتوف»
ورائحة أصدرتها الاطاراتُ
حين اكفهرت.
إلى عين بنت تبادلنى رجفة
حين مست أشعتها مقلتى
فماذا تُراها تقولُ الفتاة ليحمر وجهُ
الفتى القاهرىَ
: الذى ليس يملكُ جميزة
ليس يملكُ مكتبة كى يصُف عليها
تواريخهُ
ليس يبعد عن جسم أنثاه شيئا؟!.
تراها فلسطين كانت تنام بعينى فتاةٍ
فصارت تنام بعينى فتاةٍ
ام ان الاذاعات لم تعطنىَ فرصةً للهروب
الى حيث ظلت فلسطين راقدة؟.
هذه البنتُ ليست تصارحنى بالذى صارِ
حينَ امتشقتُ ضفيرتها:
كيف راحتْ فلسطينُ؟
جاءتْ فلسطين كيف؟
امتطت عرش عينى فتاةٍ تقابلنىِ
- كُل يومٍ-
، بميدان رمسيس،
سابحة فى دمائى؟!*

شعر

القيامة

محمد احمد الحمامصى

مازال مبتلاً بماء واقفا ضد اكتمال حريقه
لفتهُ كاد يبيحها مكنون عينيه
استدار يحوش عن قدميه رعشتها
دمٌ فانٍ كوردهْ
ومراجلُ تغلى
فهل لك فى مزاحمة البياض وروحه الدامى؟
وهَلْ لك فى العطش؟
من يبدأ العطش الجسدْ
أم إنها الروحُ الطليقة والبراءة للجسدْ؟
هى نظرةٌ الجسد المخاطر بالعطشِ
هى نظرةٌ الجسد القبيلهْ
وقبيلةٌ الجسد المفارق ذاته
أين الصوابُ
وكيف أختصر اشتعالى بين عينيها
وأدخل نعمة فيها اشتهائى
كنت نافذةً وريحاً نازفهْ
فَصلتْ دمى عن وحدة الكون
الذى بينى وبين دمى نهارٌ أو يزيدْ
ماالموت بين دم التوهج والفرحْ!
رتبت أعضائى الصحيحة
والتى لمّا تكنْ فى مطلقِ الوقتِ الصحيحة
كيف وَحدت الجميع لواحدْ
أطلقت من جسدى طيور الماء
أشجار البساتين اللغات الواسعه
فإلى عباءة حالها طيرى طيور الكائن المفقود فى درج البياض
مازال فى دمٌ ودافئة عروقى للتقدم ذاته
آناً أعريها ترى بى حدها
وترى بهاء المشتعلْ
آناً سأصحبها الى لون المصابيح
الشوارع حين يخدشها توهج عاشقين
تكاشفا ،زفا احتراقهما يقينا بالتجرد والحضورْ
لص أعلمها خديشات الشفاه
ولحظة اللمس الجميل إلى العراكْ

الليل حين يكاشف امرأة به
يتجاوز الأطراف مختبأ وراء فراغها
بين امتلاء وعائها وتمزق الفيضان أين
تنام من جسد لها ؟
غرف مبللة برائحة اشتهاء شارده
الليل هذا كائن وحدهْ
فضَّ الدم المدهوش بالجسد المحاش

فأمطرت بالماء والنار الطيور
مازال مبتلاً بماء واقفاً فرض اكتمال
حريقه
الحُلم حلمُ بالتعرى- بالتواصل..
بالجنون
أبوح أشهد باندهاشى
وابتلال الضوء فى وجهى ووجه قيامتى



أصوات جديدة.

سها النقاش: لون خريف منسى يعود

تقديم : د. سيد البحراوى

لاتكتب سها النقاش شعراً، ولاقصة، ولاخواطر، ولاحكايات، ولا أى شكل من الأشكال المألوفة. أنها تكتب الألوان، والألوان لديها كثيرة ومتعددة يبرز بعضها: الأزرق. الأبيض ، البنى. ولكن لديها ألوانها الخاصة التى لاتسميات معروفة لها، بل أنها نفسها لاتبحث عن تسمية، بقدر ماتسعى الى تجسيدها، من هذه الألوان مثلاً لون الخريف الذى لاتستطيع وصفه، وانما فقط تجسيده. ولكل منا خريفه الخاص، ولكن ليس كل منا يستطيع أن يجسده ويمسك بلونه فى ذاكرته سها استطاعت أن تفعل ذلك.

ورغم أن هذه الألوان ليست حاضرة، ولاجاهزة، إلا أنها أيضا ليست منسية كما تزعم سها. هى ألوان حية جداً فى ذاكرتها ، تنثال عليها- ربما كلما تأملت- وان لم تكتب كل ما تأملته.

ومع مايبدو من سيطرة الألوان على اللوحة المكتوبة، إلا أنها فى الحقيقة ليست ألوانا لذاتها، وانما هى مداخل الى عوالم وعلاقات وذكريات دقيقة وعميقة وفى الغالب غائرة فى تراكم طويل وممتد وفى خيال خصب ومغوار وجرئ، ولكنها- أكرر- ليست منسية، أقصد أن ماتدخلنا اليه هذه الألوان، بل ماتدخل سها اليه ليس منسياً

ثمة شخص/حلم جميل ووسيم يقبع هناك وراء كل هذه الألوان، تحاول سها أن تقتنصه باستخدام هذه التعويذات السحرية، ولكنه - بالطبع- عصى وبعيد، ولاتملك سها إلا أن تظل فى محاولتها، وهو لايملك الا أن يتأبى. فهل تطمع الى أن تتجرأ سها أكثر من ذلك، كى يكون سحرها أكثر اكتمالاً وقدرة على أن تقتنص حقاً ذلك الحلم الجميل حياً

غير عائد

ها أنت ذا: غير موجود. هل الجو بارد عندك، لا أظن. يونيو شهر جميل به عيد ميلادى. يذكرنى بالذهور البيضاء الصغيرة المتجمعة على جانبى طريقى لباب الجامعة الرئيسى. أراك فى لوحة فجر ضبابى كثيف ، تنط خفيفا لتلحق بلحظة ميعاد المترو. السادسة وخمسة تماماً. صوت دبدبة الحذاء على الأسفلت الرائق ،ألوان السويتر الكحلى وبنطلونك الجينز، تذوب تماما فىُ اللوحة الرمادية. خيوط الشارع مشدودة على الرصيف والسيارات والشجر البعيد. أحفظ جيدا ذلك الشعور وأنفاسك تدخل ثم تخرج بخارا، فقد حدث ذلك لى ذات حوالى ألف صباح باكر وأنا ذاهبة للمدرسة ألهث فى شارع شبرا باليونيفورم المهذب خوفاً من عقاب الراهبة.

ثمة لون آخر يومض على استحياء فى مساحة صغيرة من المشهد.

ربما مزج ألوان الأوراق الذابلة: الزيتونى المصفر بالعقيق المصفى أو لون عينيك. لا أذكرهما الآن. فقط اللون، لون خريف منسى يعود.

٢٥ إبريل ١٩٩٠

* * *

كان حبا فى العجين الطرى. أغير بيدى استدارة الإختمار. وأدخل بأصابعى فى السخونة بعدما انتظرت.

كنت أجلس تحت باب البلكونة المفتوح. كفى فقط كانت تستند خارج خشونة الكليم. لم يكن يدخل إلا ضوء العصر. تبقّى من حوائط البيتين الآخرين الذين يكملان مع بيتنا: المنوّر الضيق. رائحة طبخ مقيتة تهفو مع لون الفئران، وجدران الطوب القديم والتراب فوق الصناديق الخشب المهشمة. . منذ سنوات.

ربما تكون ورقة خس خضراء قد سقطت تحت، على كل الكراكيب والعناكب.. وربما ستسقط بعد يومين.

لم نكن نجلس فى هذه الحجرة ، جدتى وأنا، إلا لنصنع «محشى» أو فطيراً، تساعدنا فيه خالتى عزيزة ، خالة جدتى.

كانت تجلس على سريرها النحاس العالى، حازمة «القرطة» على جبينها الأبيض، وعيناها المغمضتان دائما، مغمضتان. واليوم عجين، وأنامل خالتى عزيزة تتحسس كل شئ بمهارة وتقول: ناقص سمن.

فى ليل الأمس، نادتنى، وجدتها تفتح العلبة الصفيح تحت اللحاف، كانت تخرج بنظام يداً واحدة بورقة النقود. عددتهم لها: اثنان وتسعون جنيهاً
لم يكن أحد يعرف:...إنه سر.

سرا..

قبل ذلك النوم. على هالات التخوم الواسعة للفجر:
كنت أحدق فى هواء الغرفة. كان ضوء مايدخل من الباب، وكما فى كل ليلة أعتاده.. فأرى التفاصيل دون أن يعرف أحد.
ومضات نهار قريب ناصع على وجوه : أعرفها، لا أعرفها.. لحظةً :شفَ لون العينين فى الشمس. فم أحمر يمضغ. باليد الأخرى يلوح بقلم جاف. نظارة حريمى أنيقة هناك. واجهة الحائط القديم فى الطريق لمبنى «الآداب». يدى على دوسيه الأوراق. لمحة: عبرت الشارع فى خطر .لم أجد أحداً فى المكتب. خلال مسافة ما: ترقرق وهم شجر.. أو .. النوم.
ليلتها.. كنت أضم قبضتى تحت الوسادة...
.... وكأنما على شئ ثمين....

مايو ١٩٩٠

شتاء أول.

محاولات النوم فردت على جدار معدتى خطوطا لاترسم شيئا. ارتجفت نقطة الماء ثانية وسقطت.
بقع زيت على السلالم البلاط تختلط بتراب يومين وأنا عائدة من الفرن بالشنطة ساخنة. عندما نزلت، كان «بير السلم» قاتم الضوء. عبرت من ظل البوابة الخشبية إلى الشارع المباغت. لم أتوقف عند بقايا عمود النور الذى جرح «خالد»...، أخى. نهارها، نزلنا نستعجل سلالم البيت، ونزقزق خلسة بالفساتين والإناء الفارغ والقروش.
لحظة لم يجدنا «خالد» ، جرى، وبقيت علامة وجهه تنضح صورة قديمة: دم داكن على زغب الخد الأيمن، وحواف البيوت تصنع مجرى السماء.. فوق شارعنا.

يونيو ١٩٩٠

بقعة العتمة

ثلاثة أيام ولم أغن. أيقظنى اليوم مشهد فقدت فيه بكارتى. بكيت قليلاً ثم ذهبت لأغسل

وجهى بالصابونه. إنتظرت الماء يغلى لأصنع شايا. ترددت قبل أن أصنع الحليب. كان الضوء وضجيج النهار يتزاحمان على سطح المائدة. تذكرت خضرة صفى الأشجار فى الشارع فنظرت من الشباك الكبير. بينى وبين اللون هواء... أو صداع.

كانت الشمس، خلال ثلاثة أيام، قد حولت الأحمر النارى لـ «تندة» شرفة الجيران إلى برتقالى باهت.

إلتفت أضع الكوب الفارغ، وأذهب للحمام. على المرآه، عيناى ثقيلتان، خفت حين تذكرت زرقة بحر الإسكندرية .. ثم مساحات المحيط الداكنة. ذهبت لأشرب.

يونيو ١٩٩٠



تحقيق

طوابير موسكو ١٩٩٠

محمد المخزنجى

هاهنا: «ريبورتاج».. تسجيل يتم تنقيته بمرشحات الأدب. لحظات آنية، عامة جداً، تعالج بحميمية الخاص جداً- الأدبى، فتكتسب بعضاً من ديمومة الابداع. شكل مارسة أدباء معروفون تحت إلحاح أحداث لاتنتظر اختمار الابداعى الخالص (ماركيز على سبيل المثال فى «يوميات بحار غريق» أو «مغامرة فى تشيلى». شكل اكتسب الحس الروائى عندما عالجه من هم روائيون فى جوهر عطائهم. وفى حالتنا هذه يأخذ شكلاً مغايراً لأن من يعالجه- فى الجوهر- قصاص. هنا نلمح «التدوير» القصصى لكل لحظة أو لقطة.. وعبر كل اللحظات أو اللقطات يمتد الخيط الواحد الذى يجمعها معاً (يلضمها).. خيط الطوابير التى يتوقف أمامها الكاتب قارئاً ومتأملاً، ومنتهجاً فى قراءته أو تأمله أسلوب المناجاة لينفض عن موضوعة «شبهة» الصحفى.. ويدخل بالحس، وبالشكل، وبالأسلوب، فى ساحة: الأدب. جزء من مشروع بدأه الكاتب.

أوبوف

تمضى متسكعاً فى شوارع موسكو الرحيبة. أول يوم بعد غيبة عام ونصف. هل هى بالفترة الطويلة؟ ليست كذلك. لكنك تقول لنفسك إن العالم تغير كثيراً. تحس بذلك أكثر مما يمكن أن تقول كيف. ويهبط عليك المساء مبكراً.. الظلمة الشفيفة والتماع الطرقات والأرصفة المبلولة ولجج المياه المنتشرة. حتى شتاء موسكو الذى كان راسخا تتغير طباعه.

فدرجة الحرارة تتأرجح حول الصفر. تصعد فى النهار قليلاً وتهبط مع الليل. لكنها تعود إلى الصعود من جديد. تذوب الثلوج ببطء، وتتحول إلى وحول بيضاء ولجج هنا وهناك. بلل ورطوبة والحزن الروسى الراسخ فى الليل لاتبدده أضواء الشوارع. المصابيح المتوحدة والإعلانات الملونة التى تكاثرت. وثمة أسماء أجنبيه تومض وتنطفىء. تومض وتنطفىء أو تغير أشكالها وألوانها بنعومة. لكن هذا كله

لايحرك الحزن الكامن فى الليل الروسى. تحس أكثر مما تعرف أن تقول كيف. فأنت فى جوهر هذا التسكع تبحث عن يقين. وتمضى. منتش أنت قليلاً بلسعة الهواء الخفيفة الباردة لجبينك ويداك فى جيوب سترتك تنعمان بالدفء. وعيناك تجولان فى المدى الشاسع للمساء. ثم تتوقف على رصيف مبلول فى شارع جوركى، زاوية مسدودة بطابور مزدوج يمتد طويلاً أمامك ينتهى إلى باب موارب. لالافتة ولا إعلان ولارقم على الباب الخشبى الثقيل. يشبه أبواب المسارح القديمة. وأنت فى الركن القديم من الشارع القديم. تحس بدبيب فرح مرهف وسط نسائم المساء المبتردة الشفيفة .وتقول نفسك: إذن هذا مسرح.. إذن يظل هناك مكان للروح. يظل هناك كل هذا التزاحم على الجميل فى جهة المبتذل. على الأعلى صعوداً عن الأدنى. إذن يبقى شىء. تقول فى نفسك ذلك وتفرح بسحر الفن الذى شردّ أقدامك وجعلك تمتلك قلبك. لكن هاجساً تعيساً يراودك وأنت تتملى الطابور. فهم يتضاغطون بتحفز. وربما بشىء من الكراهية لأنفسهم وللعالم. عيونهم التى تتهرب من عينيك المتصفحتين. التلويحات الصغيرة العصبية التى ترد على سؤالك: ماذا يعُرض هناك. وينفتح الباب الموارب فكأن بناءً قديماً ينهار أمام عينيك. يتدافعون بغلٍ ينفرط فى فوضى صغيرة وتسابق مسعور إلى الدخول. ينهار الطابور وتكتشف عافية الأجساد المتدافعة. كيف غاب ذلك عن رؤيتك؟ إنهم على الأغلب من صغار العمر. صبايا يافعات وشبان. ماذا هناك؟ ماذا هناك؟ تتسا ءل بالحاح ممسكا بأى ساعد على حافة الفوضى. بأى يد. بأى طرف من أطراف التدافع الأصم. لكنهم ينترون يدك. ويشيحون عن سؤالك: ماذا هناك؟ ماذا هناك؟ وأنت تلح: ماذا هناك. ولعل يديك كانتا عصبيتين أكثر من اللازم وأنت تمسك بذراع من تسأله. تشدّد يديك أكثر من اللازم. وتشدد على السؤال: ماذا هناك؟. فيرمى الإجابة فى وجهك بغيظ وبشىء من الكراهية.. يدفعك عنه وهو يصرخ فى وجهك الذى ربما بدا له فى هذه اللحظة أغبى مما يُحتمل: «أوبوف». أوبوف!!!= تردّد الإجابة وأنت تمضى متحيراً. إنك تعرف معنى الكلمة معجمياً. لكنها تذهلك فى هذا الموضع. تمضى وصداها يتردد فى ذهنك. وكأن شارع جوركى العريض استحال إلى تكوين هائل لإرسال الصدى من كل صوب. كل شىء يعكس عنه الكلمة فتترجّع.. عن لمعة الأسفلت الذى أوسعوه منذ سنين بحمل عمارتين قديمتين هائلتين إلى الخلف دون أن تسقط منهما لبنة. عن نجمة الكريملن الياقوتية المومضة فى أفق الليل غير بعيد. عن توهج المصابيح بالنور. عن تلاعب اللافتات المضيئة. عن واجهات المحال والمكتبات.. أوبوف. أوبوف. أوبوف.. تجيئك من كل صوب وأنت شارد.. لاتكاد تصدق أن الكلمة معناها: أحذية. وتعيد ترجمتها فى شرودك وكأنك تريد مطابقتها على رجع الصدى: أحذيه. أحذية. أحذية. أحذية.

* الحرس *

تترك أكبر متاجر العاصمة «جوم»..السوق المغطى الكبير بطوابقه العديدة ودرجه الصاعد والهابط وجسوره المعلقة بين الردهات والطوابق. فى ذهنك بقايا صور الأرفف الخالية والطوابير الطويلة أمام شىء ما يعرضونه أقل قبحاً من الأحذية الغليظة والمعاطف الثقيلة الخشنة. لقد كانت هناك أشياء جميلة منذ عام ونصف فقط. فقط. فأين ذهبت؟ وتترك هذا كله خلف ظهرك وأنت تتهيأ للدخول فى أجمل ساحة فى العالم. هكذا تحبها. الساحة الحمراء الفسيحة كما لم تشهد انفساحاً على هذا النحو أبداً. الأرض المبلطة بالصخور الصقيلة السوداء وهى تلمع بالبلل. توشك أن تبدو محدبة لفرط اتساعها فتتذكرك باستدارة الأرض. أسوار الكريملن الحمراء الطوبية هنا والأبنية الراسخة العتيقة ذات الطلاء الأصفر الكريمى هناك. إلى أى حد تحب هذا المكان الذى عندما تقف على أرضه تحس بأنك كائن عالٍ فى وجود جميل. وكعادتك



النشوى تستدير لتتوقف مواجهاً بكل كيانك كاتدرائية «ڤسيلى». يا ألله . فى كل مرة تنتقل بنظرة واحدة لهذه الأعجوبة الملونة إلى عالم خارج هذا العالم أو فى داخله. تحس أنك تتنفس فى عالم الحواديت السحرية. هذه النمنمة الهائلة والغنى الخرافى لألوان القباب والزخارف. تنفض رأسك غير مصدق لحقيقة صحوك فى هذا المنظر. وتستدير بتلكؤ كما فى كل مرة لتواصل طريقك، تقاوم هذا الجذب السحرى لزخارف هذه الأعجوبة الملونة فتحذر أن تلتفت وراءك وأنت تمضى. فجأة يملؤك شعور بالرثاء وبالتعجُّب وأنت تقترب من واجهة الضريح اذى الرخام الوردى الداكن. تقرأ من بعيد تلك الحروف الكبيرة التى تكوّن اسم «لينين». وتلمح الحارسين الواقفين بكامل أبهتهما العسكرية على جانبى الباب المعدنى الموصود. ساكنين تماماً مثل سلاحهما الساكن تحت قبضتيهما. وبموازاة الساق المشدودة يقف السلاح على الأرض. ثمة نفر قليل يطلون على المنظر الساكن فى سكون. ولاطابور للزوار هناك. فقط طابور الحرس المناوب وهو يتهيأ للبزوغ من تحت القوس الهائل لأحد مداخل الكريملن البعيدة. هل هذا الرجل مازال نائماً حقاً هناك. بجسده المحنط وحلته الكاملة القديمة؟ لكم تغيرت الدينا. ويمر على الصورة فى ذهنك قطار من الصور عجيب. صورة غلاف مجلة جنس غربية وبه جمع بنات سوڤيتيات بنهود عارية وأرداف مكشوفة والخلفية صورة للينين بقبعته العمالية الشهيرة. وصوت المعلقة فى برنامج التليفزيون السوڤيتى «رأى» يصف فى حماس: إعتراف الغرب، أخيراً، بالجمال السوڤييتى ويتوالى طابور النهود العارية والأرداف. ولاتستطيع أن توقف فى ذهنك صوراً أخرى تجىء فى هذا القطار. رأيتها على شاشة التليفزيون السوڤييتى بالأمس. الفتاة التى ذُبحت وتم دفنها فى الثلج بعد الاستيلاء على مائتين من الروبلات كانت معها. وصورة الشاب الصغير الذى فعل بها ذلك بعد أن استدرجها باسم الحب. ثم صورة عرض الأزياء الفاخرة الراقص. وصورة التقاتل بالأيدى بين فرقاء سياسيين. وتمضى خارجاً من الميدان الأحمر فى حالة من الشرود. أنت لم تحترم «الأدلجة» أبداً. مكثت عمرك تحتفظ بفضيلة الشك فى كل ايديولوجيا تدعى الشمول. لكنك الآن تضيف إلى شكك شكا جديداً. شك فى شمولية الغياب لكل الأيديولوجيا. وتخرج من الميدان الأحمر فتحس باستغراب، وكأنك تدخل فى عالم آخر.

* على حرف *

الجانب الآخر من حديقة ميدان «تفيرسكى» فى مواجهة المقهى الصغير الجميل المعلق ومحل «آرمينيا» الذي يذكرك اسمه بزلزال قريب ونيران مازالت تشتعل هناك، تتأجج ثم تخبو لكنها لم تنطفىء بعد. ثم موجات من هجرات بشرية مرتاعة تهرب من طوفان غريب. طوفان استيقاظ الدماء القديمة فى العروق التى تم تفريغها من مكونات خلقتها الأولى بتسرع. وربما بفظاظة. لهذا تعود إلى سيرتها الأولى بتوحش. صراع القوميات الدامى. آزربيجان وآرمينيا. وتنتقل من اسم آرمينيا إلى الجانب الآخر من الميدان. وفى أعلى الركن الخلفى تتوقف ببصرك عند الحرف «M» الذى يبتدىء به الإعلان المضىء المعلّق.. «M» بيضاء فى شكل روسى الكتابة على خلفية العالم السوفيتي الأحمر. وتهبط عن الحرف فتكتشف أنه كان بداية لاسم «ماكدونالد» الأمريكى. إذن هذا مطعم ماكدونالد الذى افتتحه الامريكان فى موسكو. لم يكن هنا منذ عامين عندما جئت ودخلت مع صديقك إلى المقهى الروسى الدافىء فى نفس المكان. تتذكر الخشب الجوزى الذى كان يكسو الجدران كلها. والمصابيح الأليفة المدلاة من السقف. والبنات الورديات خلف الطاولة حيث «الساموڤار» الروسى لتقديم الشاى ساخناً باستمرار. وجهاز صنع القهوة، والمفارش المطرزة التى تغطى الصوانى وتتراص عليها الفناجين المنقوشة من بورسلين لينندجراد. تتذكر أنك طلبت شاياً وقطعة من حلوى «البيروچنا» بالكريم وكذلك فعل صديقك. وكان عليكما أن تحملا ذلك بنفسيكما إلى المائدة. كان المقهى هادئاً وكان فى الركن القريب بعض من المثقفين السوڤييت يتناقشون فى مسائل جمالية تبينت منها أنهم سينمائيون. الآن لايمكنك الدخول لتطلب فنجاناً من الشاى الساخن وقطعة من «البيروچنا» وتتحادث مع صديقك فى بساطة الدفء. فخلف النوافذ الزجاجية للمكان التى نزوعوا عنها ستائر الدانتيلا يلوح زحان البشر هناك. من نجحوا فى حجز أماكن للغداء عند «ماكدونالد» تراهم مفتطين ومتزاحمين كأنهم فى مطعم متقارب الموائد لسفينة بعرض البحر. كأنهم معلقون هناك فى صناديق زجاجية للعرض. وأنت لاتستطيع مجرد الاقتراب من الباب الذى يقع على مدى بصرك. فثمة زحام غريب. وحواجز تنظم الدخول والخروج. ورجال «ميليشيا» فى زيهم الرسمى ينتشرون فى المكان حتى يضبطوا حركة الزحام الهائل بأجهزة اللاسلكى التى توصل بينهم. أى زحام هذا؟ أطول طابور رأته عيناك فى موسكو. يا إليهى!! هل سيقفون هكذا طويلاً حتى يفوزا فى النهاية بشراء كيس ورقى به شطيرة «هامبورجر» وبعض من بطاطس «الشيبس» المضلّعة؟ يا ألله. كم يلزمك من الوقت لتملى الوجوه فى هذا الطابور؟ وكم ساعة سيقفون؟ هل تقبل أنت- بصراحة- أن تضع نفسك فى هذا الموضع وبملابساته؟ ألن تشعر بالخجل؟ ألن تلعن نفسك بعد بضع دقائق وتزقر: إلى الجحيم بهذا كله. ثم تذهب لتأكل فى أى مكان سلطة البطاطس وقطعة «الكتاليتا» وطبق «البورش» الساخن. وتشعر بأن هذا أكرم وأفضل. هل الوصم بدناءة هذه الوقفة وارد. أم أنك تبالغ فى رؤية الأمر من زاويتك البعيدة. ووقفتك المتفرجة من طرف الميدان؟ لابد لك من تأمل الوجوه لعلك تقف على بعض من أسباب الجانب الآخر. وتدور. وتدور مع الالتفاف الهائل للطابور حول محيط الميدان كله. تدور وتدور بعينيك فى الوجوه وتود أن تسأل لكنك تخجل من أن تكون جارحاً وتكتفى بالتملى: وجوه راسخة السطوح و وجوه مشوبة بحمرة لاتستطيع أن تفهم كنهها. غبطة هذه أم خجل؟ تحاول أن تعبر الحدقات إلى العمق لكنك تتحير فى الصفاء الملون للعيون التى تبادلك التملى ضاحكة أو منفلتة. أنت تفهم نوازع الصغار المولعين بالتجريب فى كل شىء وفى كل الدينا وإلى أى حد. لكنك لاتفهم مبررات الكبار لمكابدة ذلك. وتتعب من الدوران ومن محاولات الاقتحام هذه. فتقرر الابتعاد. تمضى ولاتدرى لماذا يظل ذلك الحرف الملتبس «م» على خلفية من العلم الأحمر وفى بداية اسم «ماكدونالد» معلقاً فى أفق ذاكرتك ويتلوى عليه امتداد

ذلك الطابور كأنك تمزج- لاشعوريا- بين ومنظرين على شاشة ذهنك.

* مع الذاكرة/ ضد الذاكرة *

لم يعد وقوفهم ممكناً فى حديقة «بوشكين» المفتوحة بينما يهب هذا الهواء الشتوى البارد. لهذا تراهم يلوذون ببعض الدفء فى تزاحمهم على الرصيف القريب.. بين بناية جريدة «موسكوفسكى نوفوستى» والأكشاك التى تبيع عصير «الفانتا» وتذاكر المسرح. ثم إنهم يتواجدون أيضاً فى النفق الموصل إلى محطة المترو. وكما هى عادتك الملحة كلما كنت فى موسكو تذهب لتندس وسطهم.. تسمعهم وتراهم كظاهرة غير مألوفة فى بلد كهذا. ولأنهم انتقلوا من مساحة الحديقة الواسعة إلى ضيق الرصيف ومحدودية النفق فإنك تحس بالزحام يضغطك.

وتتفلّت بصعوبة لتتنقل بين حلقاتهم وتجمعاتهم العديدة. لكنك بعد قليل تكتشف قانوناً للمرور بيُسر وسط هذا التزاحم. فثمة ترتيبة لاشعورية- جمعية- جعلت الآتين يمرون فى قطار بشرى وسط الزحام، والذاهبين يمرون فى قطار آخر مواز وملاصق ويمضى فى الاتجاه المعاكس. تضع نفسك فى أحد الاتجاهين. وتمر بهم. فهل تغيروا؟. إنهم لم يعودوا يحملون لافتات مطالبهم على صدورهم.

لم يعودوا يكتفون بصنع حلقات نقاشهم المتساحب. وفى نفس الوقت لم يعد رجال «الميليشيا» يظهرون هنا وهناك- فى حالة الترقب تلك- بين حلقاتهم. فقد صاروا الآن يطبعون أوراقهم. صاروا يحدّدون هوياتهم . ويلصقون أوراقهم على الجدران فى تلك المساحة من الرصيف وفى داخل النفق. وتميل لتنظر إلى مابين ايديهم.. مجلات مختلفة فى وريقات قليلة. مطبوعة بالماستر أو منسوجة على الرونيو. «الحرية» و«الاختيار» و«برنامج الجبهة الشعبية الروسية» و«الحقيقة» وحتى «الجنس»، ومقالات مترجمة عن «التايم» و«النيوزويك» و«البلاى بوى». وتتوالى على سمعك النداءات التى يروّجون بها لأوراقهم وأنت تمر بهم.. يدفعك قطار الأجساد المتزاحمة السارى وسط الزحام: «الحرية.. لأجل حريتك ولأجل حريتنا». «يلتسين يُفحم جورباتشوف عدة مرات فى اللجنة المركزية». «من هى رايسا». «أشياء غريبة تحدث فى موسكو». «لانخاف الحكومة ولانخاف الـ «ك. ج. ب»». وتستدير لتضع نفسك فى الطابور الراجع. أنت تريد الإمعان فى الوجوه والملابس. تحب فى قرارة نفسك لو تراهم نشاذا. لماذا؟ هل شخت حتى أنك صرت تفضل الاستقرار وعلى أى نحو؟! أم أنك تقف مع من ترعبهم الفوضى فى بلد كهذا مازال يكون ثقلاً أساسياً فى ميزان العالم. تتملى سحنهم وهيئاتهم. على السياج الجانبى للدرج الهابط إلى النفق رصّوا أوراقهم التى ينادون عليها. فى البداية تؤكد مناظرهم انطباعك..

شعور سائبة ولحى مرسلة ومعاطف مهملة أو متسخة. وتلك المعاطف الجلدية القديمة المتآكلة أو المثقوبة عند المرافق. هل هم مجرد فوضويين؟

وهنا وهناك فتياتهم معهم .فتيات صغيرات يدخن باستهتار ونهم. لكن انطباعك الأول مايلبث حتى يتآكل شيئا فشيئا. فهاهم أيضا بشر مهندمون.

سحن «الانتلجنسيا» التى تشع بالرهافة والتدقيق. من كل الأعمار وكل الهيئات. وتتوقف لتصغى إلى نقاشهم. بالأرقام وبالتواريخ وبفقرات كاملة من المراجع يتقارعون. إنهم الروس الذين توقن فى قول «دوستويفسكى» عنهم بإنهم موهوبون لكنهم يفتقدون الشكل.. أرواح مبدعة ونزوع إلى التدمير ثم الشعور الساحق بالذنب. هل قال بذلك «برادييف» أيضا وهو يشرح دوستويفسكى؟. وتصل أخيراً إلى حلقة من حلقات القوميين الروس. جماعة الذاكرة فيما تظن. أنت فى قرارة نفسك لاتطمئن إلى كثير من اليهود لأنهم يفاجئونك دوماً بقلوب صهيونية. لكنك تفزع عندما تسمع هذا الصوت العالى الخشن..

لكنة أهل لينينجراد المليئة الحروف: ياعالم نحن قلناها كلمة. نحن لا نستطيع العيش مع اليهود. لا بد أن يعودوا الى المكان الذى سمح لهم بالاقامة فيه. لابد أن يمنعوا من دخول موسكو ومدننا الروسية كلها ويحتدم النقاش ويوشك أن يصل الى درجة التماسك بالأيدى. أنت عربى وبينك وبين الصهيونية بحر من الدم والمرارة والألم .لكنك مثقف انسانى أيضا. يفزعك الخلط. فأنت تعشق كافكا وكتاب تفسير الأحلام وجمالية نسبية اينشتاين وتعجبك بافتتان جداريات شاجال. يفزعك الخلط. وتشعر بنواة الأنقلابات المريرة فى كل صوت عال. فى كل صوت سوقى. وتبتعد غير مطمئن. تفكر فى احتمال أن يكون الصهاينة أنفسهم هم المشعل الخفى لهذا الفتيل.. حتى يتزايد عدد المهاجرين من اليهود السوفييت الى اسرائيل بدعوى الرعب من نار معاداة السامية ثم يواطنوا فى الأرض المحتلة يفزعك الخلط وأنت تمضى فى الطابور الخارج من هذه البؤرة. وتفكر فى آفاقها. هل تبقى مجرد بؤرة للتنفيس؟ أم أن هذه عينة من وجع كبير فى هذا البلد الكبير. الثقل الكبير فى ميزان العالم الذى سيسحقنا- أول مايسحق- اختلاله..؟ وتمضى بعلامات استفهامك المعلقة.. تروم مكاناً فسيحا نتنفس فيه أحسن بعيداً عن هذا الزحام.

* هم*

تلمحه- كأنك ترى بعينين غامضتين فى مؤخر رأسك- بينما تتأهب للاستقرار داخل الترولى باص- رقم١، فتقفز عائداً إلى الرصيف قبل ان تنغلق الأبواب وينطلق الترولى. فأنت تعثر على مثله أخيراً، ولاتريد أن تفلت الفرصة. وتتجه نحوه وسط طابور المتزاحمين أمام محل عطور «كريستيان ديور» فى شارع «جوركى».

تتذكر وأنت تقترب منه، هذه المرة التى تساءلت فيها- وسط جمع من العرب والسوفييت الأصدقاء- عن سر تكاثر اليهود على أقسام الاستشراق عامة واللغة العربية خاصة، وسر سعيهم المتوارى للتعرف (علينا) وتشابكت اجابات كثيرة. لكن الذى أثار اهتمامك أكثر هو هذه الإجابة عن أنهم فى البعيد الأعمق يريدون التعرف على صور قريبة من ذواتهم البعيدة التى انشقوا عنها... ساميون آخر. ولعل فى هذا بعض من سر فضولك الشديد تجاههم.

نعم، عليك أن تعترف بوسواسك هذا، فما من مرة اقتربت فيها أو اقترب منك سوفيتى إلا وسألت نفسك عما إذا كان يهودياً أم لا. وتضحك من نفسك وأنت تحاول وضع منهج فراسى «فزيوجنومونى» للتعرف عليهم من مجرد هيئاتهم الخارجية التى تشبهنا.. فى السمرة التى تخالط البياض، وسواد لون الشعر، والعيون .. ترسم خطاً أفقيا يبدأ تحت منبت الأذن وتمده عبر الوجه لترى إذا ما كانت الأنف تقطعه أم لا، وتنظر إلى دكنة الحواجب، وامتلأ الخاصرة، والقصر النسبى للسيقان مقارنة مع الجذوع، ثم هذه التركيبة الاكتنابية لبدن كبير البطن وصغير الأيادى، وتضحك لأنك لم تخرج من هذا كله إلا بتعميق «تيهك عنهم، وتوتير فضولك أكثر حتى أنك تقفز قفزاً من الترولى باص، ناسياً تماما ماكنت متجها إليه... لتتأمل واحداً يعلن على الملأ أنه يهودى.

لم يكن يعلن عن اليهود فقط، بل كان يعلن عن أشياء كثيرة فى وقت واحد عبر ملابسه (واكسواراته).. بذته الصيفية الغامضة اللماعة، طويلة السترة حتى الركبتين، ونجمة داوود المعلقة فى سلسلة ذهبية محبوكة على عنقة ووسطها فص ماسى، ثم (بادجات) مكررة لعلم امريكا وعلم اسرائيل على صدر سترته. ولم يكن فيه من منهجك «الفيزيوجنومونى» ولاعلامة واحدة. فهو أشبه برياضيى رفع الأثقال الأوروبيين من الأوزان المتوسطة: متوسط الطول ومشدود الامتلأء وتبدو يداه كبيرتين



وثقيلتين، ولانك كنت خارج الطابور فقد استطعت أن تتبين كونه خارج الطابور وداخله فى نفس الوقت!

كان يدخل فى الطابور ويخرج منه ثم يعود الى مكان آخر فيه محمياً بنوع ثقيل من الثقة بالنفس وعدم الاكتراث بالآخرين. ثم بدأت تتبين الخطوط السرية التى تربط بين وجوده ووجود شبان آخرين ذوى ملامح روسية خالصة... كانوا أصحاء ومتعملقين ويتناثرون فى المكان على أبعاد محدودة. كانت لهم قصات شعور وملابس «الهوليجانز» «والموتوسيكليستس» النافرة مما أخافك. لكنك لم تنصرف إذ كان فضولك أكبر من خوفك . ورحت تتأمله.

تشعر نحوه بكراهية تحاول أن تتعقب مصدرها، لعلك تعيد النظر ولايميل ميزانك ناحية الموروث والدارج. لكن الكراهية تجتاحك نحو صلافته.. فهو من «هنا» ، ويتبجح بأنه ينتمى الى «هناك» ، ثم إنه «هنا» يفسد ويخرب . انه يعيد شراء العطور من المشترين الذين لديهم «بطاقات» ، بإغراء السعر الأعلى، ويثقل الإلحاح، بل وبنوع من التهديد المضمر. يعيد احتكار العطور التى باعتها باريس لموسكو بالذهب والكافيار وخشب الحور، ليطرحها فيما بعد بالسعر الذى يحدده. ولابد أنه يغير ثروة «روبلاته» المتراكمة بدولارات السوق السوداء تأهبا لتهريبها عند الخروج. الى أين؟ الى اسرائيل؟!

تتأمل حراكة الواثق الممزق لانتظام الطابور وظلال مساوماته الثقيلة، والالحاح ، ثم نجاحه فى الوصول أخيراً إلى هذه الصفقات. وتكرهه. تفكر فى أن هذا بالضبط هو من سيذهب الى اسرائيل ويرتدى الزى العسكرى المرقش المحبوك ويتيه برشاشه «العوزى». وفى لحظة من لحظات النفوس الميتة سيدير عشرة من العمال الفلسطينيين المتعبين العزل نحو جدار ويطلق عليهم النار مثلما أذيع عن أحدهم أمس. ولعله لن يكون فى حاجه إلى ادعاء الجنون فثمة حكومة ماستدعى عنه ذلك فى اسرائيل. تكرهه. أنت تكرهه لدرجة خروجك عن سياقك المسالم والوقوف عند جحيم الرغبة فى استخدام سكين أو إطلاق رصاصة. وتتخيل دفاعك عن نفسك لوحدث هذا .دفاعك عن الهبوط درجة للثأر من أقصى حضيض الانحطاط. وهل هناك أحط من ملحد يتسربل ببعض من كتاب قديم لينال «امتياز» أحد أبناء «شعب الله المختار» ويقتل الآخرين«الكلاب والحمير» دون أن يهتز قلبه وتر. هل هناك أحط؟ تتساءل طافحاً بالكراهية نحوه. وتفاجأ بالتفاته إليك.

تكتشف وهو يقترب منك ببطء داهم، بينما تتحرك صوبك أيضاً ظلاله الثقيلة فى هيئات

«الموتوسيكليستز» و«الهوليجانز».. تكتشف أنك لاتصلح أبداً لأن تكون قاتلاً ، بينما أنت مرشح بجدارة لأن تكون قتيلا، قتيلا بكل ملابسات الأوتار الإنسانية التى مازالت ترتعش فى قلبك، فأنت لن تبادر أبدا باراقة دم حتى من يتأهب لقتلك. وما هواجسك عن أن تكون قاتلاً إلا أوهام يائسة. يأس الكائنات الأليفة الخرساء التى تعض عندما يجتاحها ألم ساحق تعجز عن رده أو حتى مجرد التعبير عنه. تعض ربما لكنها لاتفترس أبداً. وتطبق عليك حلقتهم فوق رصيف شارع «جوركى» فى قلب «موسكو»، وعلى مشهد من أسوار «الكرملين» وأبراجه وقبابه. تطبق الحلقة حتى لاترى حولك إلا أجساداً فارعة مفتولة وهو بينها يبادئك واضعا يده الثقيلة على كتفك: «لماذا تنظر إلى طويلا.. هل أعجبك؟»

- «بل لأنك- بالضبط- لاتعجبنى»، قلتها وأنت تبذل أقصى الطاقة لستر ارتعاشك. فقد كنت خائفا تشعر بانفراد أليم فى قلب العاصمة الهائلة التى كانت صديقة. وتشعر بالعطف على نفسك لدرجة الاستوحاش. العطف على جسمك الصغير المحاط بهذه الحيطان العالية من اللحم الأصم . كنت خائفا لكنك فى أعماقك لم تجبن. قررت أنك ستدافع عن كرامة جسدك الصغير هذا بأقصى ماتستطيعه من توحش. وعندما جاءتك إجابته: «لاأعجبك.. لكنك تعجبنى.. أمريكى لاتينى أنت؟ «لم تتنبه الى الخلل الملفت فى حدسه، أو لعله تعمد ذلك لقد كنت مستغرقا فى التحفز للذود عن كرامة حجمك المتواضع. وضربت يده الثقيله التى راحت تتحسس ذقنك وعنقك بإيحاءات سافلة . كنت تفكر كيف ستضرب بقدمك رداً على أول ضربة يد عندما فوجئت بانكسار الطوق وظهور عجوز لم تغادره العافية يشدك بعيدا: «تعال.. تعال... لماذا تضيع نفسك هنا... تعال».

تبتعد مع العجوز. انها لفته حفظت لك مايمكن من ماء وجهك. لقد رددت فى حدود ماوجه إليك. لكن لو أن الأمر استطال ، هل كنت تستطيع تسديد الحساب على الفور؟ تتساءل فى نفسك، وتشعر بالامتنان للرجل العجوز الى جوارك. تبدى له ذلك فينطلق فى حديث مكرر عن فساد الأجيال الجديدة وضياعها. وتحاول أن تلفت نظره الى هوية زعيمهم هذا أمام محل «كريستيان ديور».. تقول: وهذا.. يعلق نجمة سداسية أيضا». فيقول لك بابتسامة حزينة: «يعلق..يعلق». فى هذه اللحظة تكتشف وأنت تنظر إليه أن بياضه تخالطه سمرة.. حواجبه كثيفة وعميقة الدكنة رغم الشيب فى رأسه، وعيناه سوداوان «يشبهنا»- تقول فى نفسك ذلك، وترتبك وأنت تودعه أمام مدخل نفق المترو.

معين بسيسو: سبع سنوات على رحيله وعشرون عاما على «ثورة الزنج»:

قتل الثورات بالحبر

حلمى سالم



١

ولد معين بسيسو فى غزة عام ١٩٢٧، فى أسرة ومناخ وطنيين، فشارك منذ صباه فى النشاط الطلابى والوطنى، متأثرا بالروح التى أشاعها رموز العمل الوطنى الفلسطينى فى تلك المرحلة، من أمثال عز الدين القسام وعبد القادر الحسينى، ومفعما بالحس الشعرى الوطنى الذى نثره على القلوب شعر إبراهيم طوفان وعبد الرحيم محمود وأبى سلمى.

شارك فى أحداث انتفاضة غزة عام ١٩٥٥، حيث حمله الطلاب على الأعناق ليهتف بكلماته المدوية:

«أنا إن سقطتُ فخذ مكانى يارفيقى فى الكفاح
واحمل سلاحك لايخفك دمى يسيل على السلاح
وانظر إلى شفتىّ أطبقتا على هوج الرياح

وانظر إلى عينىّ أغمضتا على نور الصباح
أنا لم أمت، أنا لم أزل أدعوك من خلف الجراح»

ويسجن فى غزة بسبب هذه الانتفاضات. ويكتب ديوانه الأول «قصائد فى المعركة». هذه هى الفترة التى انخرط فيها فى الكفاح السياسى، ضمن صفوف التقدميين المصريين والفلسطينيين. فى مصر، كان حظه نفس الحظ فى غزة، فقد اعتقل عام ١٩٥٩ ضمن اعتقلات الشيوعيين الشهيرة ليقضى أربعة أعوام قبل أن يخرج عام ١٩٦٣.

كانت الرومانسية الثورية هى النبع الفنى الذى ينهل منه معين فى تلك الفترة، شأنه شأن زملائه من شعراء مصر، الذين شاركوه الحلم والطريق: زكى مراد، كمال عبد الحليم، خليل قاسم (صاحب رواية «الشمندورة»)، وهم الذين اصدر معهم ديوان «قصائد مصرية».

بعد خروجه من المعتقل المصرى (١٩٦٣) بدأت مرحلة جديدة فى شعر وحياة معين بسيسو، حاول فيها أن يمزج بين الرومانسية الثورية والواقعية الاشتراكية. وكان عبد الناصر قد بدأ منذ أواسط الستينات يدمج التقدميين فى مؤسساته وأجهزته السياسية والثقافية، ضمن إطار من التقارب العام بين الطرفين. فعمل معين فى «الأهرام» و«الطليعة» مع هيكل ولطفى الخولى. وحينما وقعت هزيمة ١٩٦٧ شقت رؤوس الجميع. ولم تعد غزة -حتى- تحت حكم الإدارة المصرية كما كانت فى السنوات الماضية. اتسعت رقعة الأرض التى صارت فى قبضة الاحتلال الصهيونى، لتشمل- إلى فلسطين الأصلية- الضفة الغربية وقطاع غزة وسيناء والجولان.

اتجه معين بسيسو، بعد ٦٧، إلى المسرح الشعرى. كان صلاح عبد الصبور قد بدأ الاتجاه إلى المسرح الشعرى عبر الشعر الحر، شعر التفعيلة (مع عبد الرحمن الشرقاوى)، قبل الهزيمة بسنوات قليلة. فقدم عبد الصبور «مأساة الحلاج» و«ليلى والمجنون»، وقدم الشرقاوى «وطنى عكا» و«مأساة جميلة».

وقد وجد بسيسو فى المسرح الشعرى شكلا ملائما لما يريده، بعد ١٩٦٧. ففى هذا الشكل يستطيع الشاعر التواصل مع التراث العربى واستنهاض القيم المضيئة فيه كسلاح من أسلحة مواجهة الحاضر المتهدم، كما أنه يستطيع أن يطلق الحوار بين الشخصيات بمكنونات رأيه ورؤاه، وأن يجسد فى دراما العمل المسرحى تنوع الواقع باتجاهاته المتباينة واوجه خرابه العديدة.

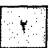
وعلى التوالى، اصدر بسيسو مسرحياته: مأساة چيفارا، ثورة الزنج، شمشون ودليلة، فى سنوات ٦٨/٦٩/ ١٩٧٠، قبيل مغادرته مصر.

فى لبنان، اقترب بصورة مباشرة من قيادة منظمة التحرير الفلسطينية، وعاش حصار بيروت فى صيف ١٩٨٢، وكتب مع محمود درويش قصيدتهما الشهيرة «إلى جندى إسرائيلى». وفى بيروت أصدر مذكراته الهامة «دفاتر فلسطينية». بعد خروج المقاومة من بيروت رحل مع أهله ومنظمته إلى تونس، حيث كتب آخر أعماله، ديوان «القصيدة»، مصورا مأساة خروج الثورة من لبنان، وفاجعتى حصار بيروت الصهيونى وحصار طرابلس العربى.

وفى مثل هذه الأيام منذ سبع سنوات (٢٣ يناير كانون الثانى ١٩٨٤)، وفى غرفة بفندق فى لندن، غادر الشاعر، فجأة، كأنما ثقلت عليه حياة الترحال والتمزق والتشرذم العربى.

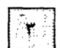
رحل الشاعر الفلسطينى المقاوم،الذى مازلت أذكر كيف كنا نردد شعره، فى هتاف المظاهرات الطلابية المصرية بالجامعة، فى سنوات السبعينات الأولى. كانت كلماته فى حناجرنا تدوّى:

«أنت إن نطقت مت
أنت إن سكت مت
قلها ومت»



• أعمال معين بسيسو:

- **دواوين:** قصائد المعركة، قصائد مصرية، مارد من السنابل، الأردن على الصليب، الأشجار تموت واقفة، فلسطين فى القلب، جئت لأدعوك باسمك،القتلى والمقتولون السكارى، الآن خذى جسدى كيسا من الرمل، حين تمطر الأحجار، المسافر، قصائد على زجاج النوافذ، آخر القراصنة من العصافير، القصيدة.
- **مسرحيات:** مأساة چيفارا، ثورة الزنج، شمشون ودليلة، النجم، الصخرة، محاكمة كتاب كليلة ودمنة، العصافير تبنى أعشاشها بين الأصابع.
- **كتب:** أدب القفز بالمظلات، دفاتر فلسطينية، فى الرواية الصهيونية، باجس أبو عطوان، عودة الطائر، ٨٨ يوما خلف متاريس بيروت.



يمكن أن نرصد- فى مسيرة معين بسيسو الشعرية- أربعة تحولات أساسية:

أ-التحول الأول: هو الانتقال من إطار الشكل العمودى للشعر، إلى إطار شكل الشعر الحر أو شعر التفعيلة. تكونت البدايات فى مناخ الشعر التقليدى، فى الأربعينات والخمسينات واتصاله- وهو المؤهل للتمرد والتغيير والثورة والتجدد- بشعراء مصر والعرب من روّاد تجربة الشعر الحز

ب- التحول الثانى: وهو الذى يمكن أن نعيّنه زمنيا بمنتصف الستينات (بعد خروجه من المعتقل ١٩٦٣)، حيث ينتقل من شعر الرومانسية الثورية التى انتهجها منذ انتقاله إلى الشعر الحر، إلى شعر الواقعية الاشتراكية، انطلاقا من ارتباطه بقضية شعبه الفلسطينى وقضايا شعبه العربى، وانطلاقا من انتمائه للفكر المادى الجدلىّ، ومن تبنيه لعقائد العدل الاجتماعى وحرية

الشعوب.

جـ- التحول الثالث: هو الإنتقال من الواقعية الأشتراكية وما أخذته من صورة زاعقة جامدة (رومانسية فى جوهرها هى الأخرى)، إلى «الحداثة» بمعناها التاريخى العام (وأعنى طبيعتها الكلية فى: التمرّد، التفرد، التجدّد). حيث يبتعد الشاعر عن الزعيق الخطابى التبشيرىْ إلى تصوير الفاجعة الماثلة، مستخدما الفانتازيا والغرابة والمجاز غير المألوف والمفردات النثرية المبذولة. فى هذا التحول لايقدم الشاعر للمتلقي مايتوافق مع مشاعره ويثير حميته ويريح ضميره، بل يصدم شعوره واعتقاده ووجدانه بصور شعرية غريبة وصيغ خاصة بصاحبها وحده، حتى صارت علامة على شعر معين بسيسو بمفرده، بين أقرانه من الفلسطينيين والعرب جميعا.

د- التحول الرابع: هو التوجه من القصيدة إلى المسرح الشعرى. وقد بدأ هذا الاتجاه- كما سبق- بعد عام ١٩٦٧، حتى آخر حياته (بجوار القصيدة الشعرية بالطبع). ومضمون هذا التوجه هو التحول من «الغناء» الفردى إلى «الدراما» المركبّة، ومن الأداء الأحادى إلى الأداء الجماعى، لكى يمكنه الاصطدام الحى بالقضايا الساخنة لحياة مجتمعه وأمته، ولكى يحقق الأثر المبتغىّ من التقاء الناس (جمهور المتفرجين) بالفن، فى التوّ.

إنها محاولة لتكثيف الدور الذى يراه معين للشاعر، وتسُريع إيقاع فاعليته فى إنهاض الناس نحو التغيير المأمول.

٤

معين بسيسو واحد من أبرز شعراء المقاومة الفلسطينية، وقد شكل مع زملائه محمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد وسالم جبران (قبل ظهور الأجيال والصفوف الشابة اللاحقة) فريق الرواد لشعر هذه المقاومة، فى طور ما بعد ١٩٦٧. وشعر بسيسو- مثل شعر بعض زملائه من هذا الفريق المتصدر- يحفل بالكثير من المباشرة والتحريض الثورى ذى النبرة العالية، مما اسميناه منذ قليل «محاولة مزج الرومانسية الثورية بالواقعية الاشتراكية».

ولاريب أن الناقد المهتم بالمستوى الفنى للشعر وبتشكُّله الجمالى سوّف يأخذ على شعر معين بسيسو العديد من الثغرات والعيوب، التى ربما كان معظمها صحيحاً. لكن ماأريد أن أذكره- هنا- هو أن عيوب بسيسو فى عمله الشعرى القصيدى، تصبح ميزات وخصائص هامة فى عمله المسرحى الشعرى فبإطار «المسرح» الشعرى يمكنه من توظيف هذه العيوب- التى قد تثقل القصيدة كعمل فردى- فى سياق درامى أشمل وأكثر تنوعاً، فتؤدى المباشرة والخطابة واللغة المقصوفة واستعارة مفردات العلم والصحف والتكنولوجيا والتكرار، كل ذلك يؤدى فى حالة المسرح الشعرى. دوراً، يغنى النص المسرحى بالايحاءات وألوان الحوار والأداء المتنوعة.

ولهذا، فليس من المبالغة أن نقول إن بسيسو، وإن لم يكن قد قدم شعرا (قصائد) كبيرا



عظيما ، فإنه قد قدم مسرحا شعريا هاما متميزا ، ربما كان- مع بعض عمل صلاح عبد الصبور الشعرى- من أهم التجارب المسرحية الشعرية العربية.

هناك هذا النوع من الشعراء ، الذين يحفل شعرهم القصائدى بالمآخذ والعيوب ، لكن وضع هذه العيوب فى سياق المسرح الشعرى ينقلها كيفيًا إلى أداء وظائف حيوية متناغمة ، تجعل الإضافة المسرحية الشعرية لصاحبها أبرز من إضافته الشعرية القصائدية. وأظن أن ذلك ينطبق- بدرجات مختلفة- على شعراء من أمثال نجيب سرور وممدوح عدوان وسميح القاسم ومحمد الماغوط.

أما «ثورة الزنج» فهى واحدة من أهم نصوص معين بسيسو المسرحية ، قدمها الشاعر (كما قدمها المسرح القومى المصرى) منذ عشرين عاما (١٩٧٠).

٥

تنهض مسرحية «ثورة الزنج» على التناظر (أو التداخل) بين ثورة الزنج التى قادها عبد الله بن محمد ضد الخليفة المعتمد فى القرن الثالث الهجرى ، وبين الثورة الفلسطينية (والعربية بعامة) فى القرن العشرين. ومن خلال هذا التناظر ، يقدم المؤلف شتى قضاياه ورؤاه الراهنة.

التراث يدخل الحاضر ، فأول ماتكلم به عبد الله بن محمد قوله (المعتمد بأمر الله قتلنى مره/ وقتلت على أيدى وراقيه فى القرن الثالث مره. هاهم قد وضعوا السكين على عنقى فى القرن العشرين/ لكنى لن أقتل بعد الآن / لن يغسل وجهى لن يُصبغ ويُعلق/ فى حبل غسيل بعد الآن /الدم والخبز وعنقى والسيف/ بينى أنا عبد الله/ وبينكمو ياقَتَله).

وهنا القضية الرئيسية التى يثيرها النص ، «تزييف الوعى والتاريخ» ، فصاحب الزنج زيّفه السلطان والمؤرخون التابعون للسلطان وزيفه المؤرخون وهذا هو حال القضية الفلسطينية التى زيفها الأعداء والأصدقاء لكنها- شأن صاحب الزنج- ستأخذ مصيرها بيدها ، حتى لايزيفها أحد ،

وحتى لايقتلها سلطان أو مؤرخ أو كاتب أو ثورى.

والقتل بالتزييف الفكرى هو أشنع أنواع القتل وأكثرها خسة، لأنه ليس قتلا ماديا تتبدى عناصر الجريمة فيه تبدّيا مادياً ملحوظا، بل هو قتل متخف، مستتر جبان، قتل الافلات والهرب. (كانوا من قبل يدسّون السم بشريان التاريخ/ ويعاقب أو يهرب من دس السم/ لكن من سوف يعاقب من يقتل بالحبر؟/ من يقتل تاريخا، من يقتل أبطالا بالحبر؟).

وترتبط بتزييف الثورة- الزنجية والفلسطينية- نتيجة أخرى، هى المتاجرة بالثورة عبر الديماجوجية العربية، واستخدامها استخداما انتهازياً يخدم الأغراض الخاصة للمتاجرين، لايخدم القضية نفسها. تصرخ وطفاء- زوجة عبد الله بن محمد ورمز الثورتين- فاضحةً تلك المتاجرة (شَعرى قصّوه وباعوه/ أصبح هذى الباروكة أو تلك الباروكة/ أنا فى واجهة متاجرهم تلك المانيكان/ مانيكان فلسطين/ تظهر حين يريدون/ وتغيب عن المسرح حين يريدون). ثم تصرخ (أنا فى طبق القرن العشرين/ أو كل بالشوكة والسكين).

وتزييف الوعى والتاريخ يعنى- بالطبع- تزييف الثورات، وتشويهها، وهو ماتفعله السلطات والأنظمة الجائرة: إفساد الثورة بتقسيمها وخلق بدائل لها وتكثير وجوهها حتى يتفرق من حولها الناس وينقسموا. هذا رجل السلطان (الرجل التيكرز) يقترح أو يقرر (لنؤلف عبد الله بن محمد آخر/ لنؤلف ولنخرج أكثر من عبد الله/ ولنطلقهم فى أسواق الأهواز وبغداد وأسواق البصرة/ حين يصير هنالك أكثر من وجه/ أكثر من سيف ولعبد الله بن محمد/ فعبيد البصرة لن تعرف من تتبع من؟). هذا هو بالضبط مايصنعه النظام العنصرى الصهيونى، ومايصنعه بعض الحكام العرب: خلق أكثر من عَلَم وأكثر من ثورة وأكثر من زعامة، حتى تتبدى الجماهير الفلسطينية وراء هذا التعدد.

وتتنوع سبل التزييف، ليظهر منها الإفساد المالى والنفسى والاعلامى للثورة والثوار. تضيح وطفاء فى عبد الله (هل أصبح رأسك ورقة نقد؟/ أم أصبح طابع؟/ هل صار غلاف كتاب/ تطبع منه آلاف النسخ المكرورة؟).

إن درسا بليغا من دروس هذا النص يريد أن يقول لنا أنه مثلما تستمر الثورات يستمر كذلك لصوصها وسماسرتها. هؤلاء الذين يتعيّشون على كل وضع ويقتاتون من كل مأزق ويركبون كل موجة. (عطارا كنت بسوق البصرة/ عطارا كان يبيع الحناء/ ويقول: دماء الشهداء/ كنت تغش الماء/ والآن تبيع رماد المحترقين المذبوحين بديريا سين/ مقبض سيف من حطين/ عقد من خرز/ كان يطوق يوما عنق جواد صلاح الدين).

لكن الثورة مستمرة، برغم هذا النقد اللاذع الذى يوجهه شاعرنا- ابنها- إليها، مستمرة: اذا تخلصّت من هذه العورات التى يكشفها الفنان عورةً بعد عورة. (وطفاؤك لن تخلع خاتمك من الاصبع/ لن تلقى بالخاتم فى كأس عدوك/و ذراعى يا عبد الله بن محمد/ لن تحمل وشم عدوك/ وضفائر شعرى لن أجد لها/ حبلا يلتف على عنقك/ أوسوطا يجلد ظهرك/ طائرك بأحشائى ياعبد الله بن محمد/ سيظل يرفرف حتى ينطلق وفى منقاره/ حبة قمح من طاحون البصرة/ حبة قمح يلقيها باسم الزنج وثورتهم/ فى طاحون القرن العشرين).



تتعدد زوايا الموازاة التى يقيمها معين بسيسو بين ثورة الزنج فى القرن الثالث الهجرى وبين الثورة الفلسطينية فى القرن العشرين:

أ- تناقض الشرط الذاتى والشرط الموضوعى: (كأسك طفحت/ لكن لم تطفح كأس الزنج/ وكأس البصرة بعد/ لم يطفح دجلة بعد/ مازالت فأس الزنج ترفرف/ كالطائر فوق القيد/ والطائر ينخفض ويرتفع ويخشى/ أن يضرب بحناجيه القيد).

ب- تناقض الثورة والدولة: يقول عبد الله بن محمد وهو يعى درس الثورة المجهضة (أنا أعلم لكن بعد فوات الوقت/ استيقظ ورؤوس حرابهم تجرح عنقى/ أن الثورة والعرش/ لايلتقيان على مائدة واحدة ياوطفاء/ أعلم بعد فوات الوقت/ أن الثورة/ ليست أبداً تلك الثمره/ تتدلى من فرع الشجره/ تخطفها قبل يد السلطان الجائر/ يد ثائر/ يحلم أن يصبح سلطانا آخر/ أعلم قبل الموت/ أن الثائر يهلك لوسقطت من يده الجمره).

جـ- حصار الثورة وانقسامها: تقول وطفاء(أين سأمضى يا عبد الله بن محمد/ والسيف أمامى وورائى/ والثورة كغزال يعدو/ تتبعه كل كلاب الصيد). (هل قدر الثورة أن تمضى/ تَغرس ساعدها فى هذى الأرض/ وتزرع ساعدها الآخر/ فى تلك الأرض؟). (هل قدرُ الثورة أن تلد الطفل الأول للسكين/ والطفل الثانى للسكين/ وكمينٌ بعد كمين/ يُنصب للطفل الثالث).

د- تجاوز الحصار والانقسام بالوحدة وبالجماهير: (لوتقع على وجهك عيناى/ لو هذى الصلبان العشرة تتجمع/ فى مرآة واحدة يا عبد الله/ أبصر فيها وجهى/ يبصر فيها طفلك وجهه/ لو هذى الصلبان العشرة تتجمع). ثم تتوجه وطفاء لجمهور المتفرجين صائحة (لكن أنتم/ أنتم/ هل تنتظرون وأنتم فوق مقاعدكم/ معجزة الميلاد؟/ أن تلد البطلة بطلا أم أن تتجمع هذى الصلبان/ بضربة سكين/ بيدى جنىٍّ يخرج من مصباح علاء الدين). (لامعجزة فوق المسرح). (مدوا أيديكم بالمعجزة الآن/ مدوها بالمعجزة الآن/ ولتتجمع هذى الصلبان/ ولتتجمع هذى الصلبان).

٧

تحفل «ثورة الزنج» بالعديد من القيم الفنية. لعل أول هذه القيم الفنية هو ما أشرنا إليه من قبل مؤكدين على نجاح المسرح الشعرى عند بسيسو فى توظيف ماقد يعدّ مثالب فى النص القصيدى. كما أن مفردات من نوع (التيكرز، حبل الغسيل، المانيكان، الباروكة، ديناميت، الشوكة والسكين، المكياج، برافو، ستوب،وديكور، جواز سفر، أمشاط، مسدس) وغيرها. مما يمكن أن يعد فى نص القصيدة تزيّدا وإثقالاً وفذلكةً، تأخذ فى الاطار المسرحى وظائف حية، وتشارك فى خلق دلالة ملحوظة على اتصال الماضى بالحاضر أو تداخل الأزمنة.

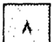
كما أن المنطقية الزاعقة فى مقطع يقول (حين يكون هنالك يا عبد الله بن محمد/ رجل واحد/ رجل يملك/ كل الدنيا/ لابد وأن تحمل كل خلا خيل أمرأتك/ أقراط مرأتك/ أن تحمل لحمك/ أن تحمل عظمك/ أن تحمل أغلالك للحداد/ كى يطرقها لك سيفا) ربما تجافيها القصيدة، لكنها فى إطار حوار مسرحى تصبح جزءاً من نسيج أكبر، موظفةً ومقبولة.

من ملامح المسرح الشعرى البارزة عند معين بسيسو محاولته الدائمة كسر «الايهام» المسرحى. ولعله فى ذلك يكون من أوائل المسرحيين العرب الذين حاولوا كسر الإيهام المسرحى- انتهاجا لأسلوب بريخت- فى العلاقة بين العرض والواقع. ويتمثل ذلك فى عديد من العناصر: منها مايقدمه المؤلف من إشارات يذكر فيها أن (الممثلين من خلف الكواليس يدفعون عرباتهم اليدوية ويقومون بتغيير الديكور ويقيمون الديكور الجديد)، وحديث الشخصيات الدائم للجمهور فى صالة العرض، وتعليمات المؤلف التى يطلب فيها «تمثيل» الواقعة لاتجسيدها، مثل (فى الركن الأيسر وطفاء وكأنها مشدودة بحبال غير مرئية إلى كرسى).

وهناك استخدام الأقنعة المتغيرة، وتبادل الأدوار والشخصيات، وتحريض وطفاء لجمهور المتفرجين- فى نهاية العرض- على النهوض والتحرك للثورة. كل هذه العناصر تساهم فى أن يبتعد مسرح معين بسيسو عن الطابع التقليدى للمسرح بحكايته ومقدمتها وذروتها وانفراجها. وليس هناك تقيد بالزمان والمكان والحدث، بل اندماج وتداخل بينهم جميعا. وليست هناك محاكاة حرفية للواقع. فهذا مسرح لايريد لمتفرجه أن يستغرق فيغرق فى الحدث، مندمجا ومنخرطا، بل يريده أن يتحرك ويفكر ويعى، محتفظا بمسافة بينه وبين العرض، تمكنه من إعادة انتاجه فى عقله وروحه، ليتخذ من الواقع الذى يشخصه العرض موقفا نقديا أو نقضيا واعيا.

ومسرح بسيسو يقدم كل ذلك، فى إطار فانتازى واضح، وسياق غرائبى صادم، تصبغهما معا روح ساخرة مرة، ومعرفة كبيرة بتكنيكات المسرح وحيله وطرائقه الفنيه (صندوق الدنيا، القناع، البلياتشو)، ليلخصّ ببساطة، مريرة، مأساة شعبه وثورته:

«من يبكى أكثر؟
رجل يشهر فى القرن الثالث سيفاً ويموت؟
أم رجل فى القرن العشرين
لايعرف كيف يموت؟
من يضحك أكثر
بلياتشو القرن الثالث أم بلياتشو القرن العشرين؟
لنصور وجه فلسطين».



سلام على معين بسيسو: الشاعر والرجل. الثورى الذى «اندمج» فى ثورته، ولم يكسر- بينه وبينها- «الإيهام» لحظةً. ودفع بسبب هذا الاندماج غير البريختى أثماناً عديدة، كان آخرها حياته ذاتها.

تواصل القصة

«تأويلات الصمت» قصة قصيرة للقاص اسحاق الفرشوطى/ فرشوط/قنا

متحدث، غاضب، يمارس الجنس ثلاث مرات فى الاسبوع مع ولد، ومع زوجته، ومع أخت زوجته، يطلق كلامات فارغة فى الهواء، لاتصنع قصة ، ولا تقيم حدثا، انما هو لغو من القول، حوار عقيم، لان لاحداث لاتنشأ خلاله، دع عنك ان تتطور، ثم مسألة الاقتباسات الدينية، اعتقد بوجوب اضمارها فى نسيج العمل الادبى، بالجدية اللازمة ، والاحترام الكافى، لا أن تلقى كأى كلام. ليست القصة، مجرد كلمات متناثرة، وجمل مفككة ان القاص صاحب رسالة، وكما يقولون، الكلمة مسئولية فلنعاود مره حرى، على اساس مختلف،

« ثلاثية الحب والجنون» قصة قصيرة للقاص عويس معوض/ الفيوم

ثلاثة مشاهد ،فى المشهد الاول نام جوعانا فحلم انه يمسك برغيف خبز يسد به عين الشمس ليمنعها من أن تلسع عمال التراحيل، نقرديك الرغيف فذبحه، ثم تقزز فتقيأ، ولما كانت بطنه خاليه، فقد اخرج من فمه ماء مرا، وعاد يواصل النوم.
والمشهد الثانى ابتسام تطلب لبن العصفور وتحدثه بحكمه قائلة مهما يجلسان على النيل . ينبغى ان وازى بين الحلم والواقع.
والمشهد الثالث يسير جوعانا تكاد تصدمه سيارة يقودها مخمور. يخرج كيسا ويلقى النقود فى لشارع ولكنه يتركها ويسير جوعانا
واضح ان الجوع ابرز ملامح الشخص، الا أنه فى المشهد الاول يحلم، واثناء الحلم، يأتى بعمل مادى، هو التقيؤ، ثم يعود يواصل الحلم، وفى الثانى يتحدث عن حبيبته التى تطلب المستحيل الا انها حين تتحدث فلها شخصية مختلفة، وفى الثالث: الجوعان ترك النقود ملقاة فى الشارع ويواصل السير، المشاهد الثلاثة يجمعها فقر التخيل، فالقاص، يتناقض دون وعى، ودون اراده مما أفقد مشاهده التفسير الداخلى

«الساقيه» قصة قصيرة للقاص محمد الحديدى فاقوس/شرقية:

بطلها عائد الى بيته غارقا حتى اذنيه فى نهر من اليأس !! سألته زوجته: ماالذى اخرك هكذا؟ فقال

بعد ان تثاءب: «المواصلات» قالت : احضر لك الغداء، قال: لاغداء ولاعشاء، ثم استمع الى الاذاعات، وشاهد التليفزيون، مل من الاحاديث عن مشكلة العرب، احس بالاختناق واحس برغبته فى الجرى، قام يجرى، هنا وهناك» ثم عاد مسرورا الى بيته.

نحن امام قاص كسول، كسول فى تخيل ابطاله، كسول فى محاولة المعاناة، التى يتصور بها كيف يسلك الانسان فى موقف معين، كسول ايضا فى لغته وكسول فى التصور النهائى للعمل الأدبى الذى يقدم للنشر فالرجل العائد الى بيت وهو جوعان، دون سبب واضح من القصة، لايأكل وينصرف الى الإذاعات، والى التليفزيون، وعلاجه بعض المشاوير يعود بعدها سعيدا. لوان المشاكل تحل بالجرى والمشى، لما بقيت مشاكل اساسا. ثم اللغة، الكسل واضح فى استعمال الكلمات بلا أى معاناة غارق حتى اذنيه فى نهر اليأس. اعتقد ان القصة القصيرة تتطلب من بين ماتتطلبه: الجديه التى تفتقدها القصة.

«بين قفصين من الفاكهة» قصة قصيرة للقاص جابر عطيه سركيس/ المحلة الكبرى.

قصة سهلة، ولغة سلسلة، الا ان البناء متناقض، سيدة تبيع الفاكهة، تجلس بين قفصين، امتلأ ثدياها بلبن الطفل، فتغفو وتنعس وتحلم، ونحن من واقع القصة، لانعرف موقع الحلم، هل هو الحلم التالى لغفوتها التى ذكرتها القصة ، أم حلم قديم، على أيه حال انها تعود الى البيت لتحتضن الطفلْ وتنام.

واظن القاص يتفق معى ان المرأة التى يمتلئ ثدياها بلبن طفلها، لاتنعس أبدا، ثم نحن لانعرف من واقع القصة، أين طفلها، الذى تحتضنه عند النوم، وكحل بسيط، الاتستطيع ان تحمل طفلها معها، وهى جالسة تبيع الفاكهة، ان دلت هذه الملاحظة على شئ، فانما تدل على ان القاص، فرض احداث قصته على سطوره.

روميش

تواصل الشعر

- الصديق الشاعر أحمد على أحمد سليمان- جامعة المنيا- كلية الدراسات العربية:

قطعتاك «اعترافات» و «آخر الأوراق» تفتقران إلى كثير من عناصر الشعر، ومن أهمها «اللغة» بالرغم من أنك طالب فى كلية الدراسات العربية!

- الصديق الشاعر محمود عبد الحميد الصاخ: قصيدتك «دوامة عربية» تزخر بمعان قومية لكنها تخلو من كثير من القيم الفنية الضرورية لوجود الشعر.

- الصديق الشاعر أحمد فاضل- العريش

قصيدتك «المصيف» جيدة. نقتطف منها:

(ايوه النصب الزاعق قاللى/ إنه غريب مجهول/ شال المدفع. لجل مايدفع عنى الدين/ فايت داره وفيها النول)

- الصديق الشاعر أسامة خيرى عبد المغنى- قصرهور- ملوى المنيا:

قصيدتك «أواه يامدينتى» تكرر الأفكار المعتادة عن المدينة (الوطن): القبح والعهر والمجون والمقامرة والمراهنة بالهزيمة والمخاتلة. تقول (أواه يامدينتى المرابية/ والمستبيحة الدماء/ تحطمت أمجادنا/ على يديك ضاع عصرنا منا/ على يديك عشش الخراب فى عقولنا). لكنها لاتزيد على هذه الشتائم شيئا: لافنيا ولافكريا.

- الصديق الشاعر محمد سعد شحاته /كفر الشيخ/ كلية التربية:

ليس صحيحا أننا لاتنشر النصوص إلا بعد الالتقاء بصاحبها شخصيا كما تقول.إنما ننشر ماهو صالح للنشر، بصرف النظر عن طريقة وصوله إلينا. بل ان المعظم الساحق لما ننشره، لاتتم فيه مقابلات شخصية بالمرة. وقصيدتك جميلة «معزوفات الحاء» ستجد طريقها للنشر قريبا، لأنها قصيدة جيدة. كل ماهناك أن مساحتنا فى نشر النصوص ضاقت عن السابق، بسبب المهام الفكرية والثقافية والأدبية الآخرى التى تضطلع بها المجلة بجوار النصوص الأدبية (مثل الملفات الخاصة، أو القضايا الفكرية الكبيرة والمتابعات الميدانية للحياة الثقافية).

ولهذا فقد نتأخر بعض الوقت فى النشر وسوف نعالج هذه المشكلة قريبا. فترجو من الأصدقاء المبدعين أن يتحملونا.

- الصديق ابراهيم أمين عبد الله/ عزبة حماد/ الشرقية:

قطعتك المهداة الى الاستاذ لطفى واكد، مفعمة بتحية حارة وإيمان مخلص بطريق التقدم والاشتراكية، وسعادة حقة بنجاح بعض رموز الوطنية والتقدم فى برلمان مصر. لكنها للاسف تخلو من الشعر ومن حصائص الفن، شكرا لتحيتك الصادقة، ونرجو أن نقرأ لك شيئا يجمع الى الروح الوطنى الصادق ملامح الشعر كفن ذى أصول.

ح.س



الحياة الثقافية



الشهد والدموع... والايام الثقيلة

ابراهيم داود

بدأ العام الجديد والتوتر يخيم على الامة العربية بأسرها بسبب أزمة الخليج، وظل التوتر متصاعدا كلما اقترب موعد نهاية المهلة التى حددها مجلس الأمن لانسحاب العراق من الكويت فى الخامس عشر من يناير، وظل المثقفون فى انتظار تنفيذ حكم الاعدام فى شعب العراق الشقيق والامة العربية كلها. ووسط هذا التوتر والاحباط كان معرض القاهرة الدولى للكتاب الثالث والعشرون.

ولأن الكارثة كبيرة، وكبيرة جداً، كان على الأنشطة الثقافية واللقاءات الفكرية أن تتناول فى معظمها هذا الحدث الكبير الذى خيم على الروح والوجدان والعقل .

الملاحظ أن معرض القاهرة الدولى للكتاب استطاع أن يتحول من سوق للكتاب الى منتدى ثقافى وفكرى مثل إلى حد بعيد معظم التيارات الفكرية والسياسية هذا العام.

وبعيداً عن السلبيات الكثيرة التى تؤخذ دائما على هذا المهرجان، نحاول أن نرصد أهم أنشطته متمنين له التطور والازدهار.

فى اليوم الأول حيث التقى الرئيس مبارك مع كتاب مصر قال **سمير سرحان رئيس هيئة الكتاب** فى كلمته: يأتى لقاء اليوم والعالم كله يموج بصيحات الحرب، وقوى الشر تحيط بالانسانية من كل جانب وتنذر بخطر عظيم وتقود أنت سفينة هذا الوطن وسط الانواء والعواصف فلا يهتز لها شراع ولاتجنح لها موجة من تلك الأمواج العاتية!!.. جئت رسول سلام ومحبة تشعل نور الثقافة والفكر... لتؤكد تلك المعانى السامية التى قامت عليها قيادتك الحضارية لهذا الشعب!!

ثم القى وزير الثقافة **فاروق حسنى** كلمته التى جاء فيها «ان هذا اللقاء هو إحدى العلامات المضيئة فى مسيرة الصحوة الثقافية التى تقودها!» وأضاف أن العام الحالى سيشهد افتتاح عدد من الدور الثقافية ومجموعة من المتاحف منها متحف ناجى ومتحف الفن المصرى المعاصر ومتحف حضارة النوبة بأسوان ومتاحف أخرى فى الوادى الجديد وبنى سويف وسيناء.. كما سيقام





عدد من المراكز الثقافية المتطورة مثل قصر المنسترلى الخ...

وقال أن هناك بداية للتطوير الشامل وصيانة حرم الاهرام وابى الهول وباب الغرب والمتحف المصرى الكبير، اضافة الى مشروعات أخرى»

ونحن نتمنى أن تتم كل هذه الامنيات التى سبق أن قال لنا فى حوارنا معه فى عدد ٦٢ من«أدب ونقد» أن معظم هذه المشروعات ستنتهى فى العام الماضى (١٩٩٠)!!

فى اليوم التالى كان الوزير ضيف اللقاء الفكرى .قال ردا على سؤال حول وجود مشروع ثقافى قومى «أن هناك سياسة ثقافية وليس مشروعا ثقافيا، وهى سياسة وضعت من خلال تصور معين، هذا التصور طرحت فيه العناصر الثقافية، وترتيبها والهدف منها، ولمن تتوجه بها وفى أى وقت.. الخ، وقد نوقشت من خلال أبرز المثقفين والمفكرين حتى توصلنا إلى صيغة ما لسياسة ثقافية محددة، منها مايسمى بالتصنيع الثقافى لأن جزءا كبيرا من الثقافة «سلعة» ورغم الهجوم الذى تعرض له هذا التصنيع الثقافى، وهو هجوم رجعى وغير علمى، فإننا سائرون فيه لأن العالم المتحضر يستثمر الثقافة عالميا ويسوقها سياحيا... فكيف تتخلف عن الركب العالمى ونحن نملك الكثير فى الميدان الثقافى.

وعن سؤال حول تأثير أحداث الخليج على الثقافة نفى الوزير بشدة أن يكون هناك أى تأثير لأحداث الخليج على الثقافة باستثناء السينما، وقال ان الدليل هو معرض الكتاب هذا العام الذى اجتذب منذ يومه الاول الجمهور من جنسيات عربية وأجنبية، وأكد أن الاحداث مؤقتة وعارضة، أما الثقافة فدائمة ومستمرة، وقال يجب أن نفرق بين الثقافة كثقافة وابداع انسانى وبين سوق الثقافة.

نحو مشروع ثقافى قومى:

على مدى ثلاثة أيام ناقشت نخبة من المفكرين المصريين المحور الرئيسى للمعرض والذى اتخذ عنوان «نحو خريطة ثقافية عربية جديدة».

فى الندوة الاولى التى ضمت **محمود أمين العالم ود. رفعت السعيد ود. أنور عبد الملك ود. احمد كمال أبو المجد وحسين أحمد أمين ود. غالى شكرى**، تساءل **د. سعد الدين ابراهيم** مدير الندوة «فى ضوء أزمة الخليج ظهرت سلبيات فى الواقع العربى المعاصر، فأين الثقافة العربية مما يحدث؟ فلم تكن هذه الأزمة مدعمة بثقافة قوية وظهر الانقسام فى

صفوف العرب وقبل وبعد أزمة الخليج التى كشفت عن ضعف الثقافة والانظمة العربية، بل كشفت أيضا عن ظهور نظم أخرى جديدة فى أوروبا وروسيا- البروسترويكا- تعرضت فيه النظم القديمة للانتقاد فأين نحن من كل هذا؟؟

وحول المقصود بالمتغيرات قال **محمود أمين العالم** أولا : أحب أن أحدد مفهوم المتغيرات فليس المقصود متغيرات الاحداث بل متغيرات الحضارة. وأضاف هل نشعر بالتغير؟ فى الوقت الذى يتحقق فيه تغير له طبيعة حضارية، إلا اننا ممزقون فى العالم العربى! وقال: ان خلاصة الامر ان هناك أزمة فى التجربة الاشتراكية وتصدر المشروع الرأسمالى الموقف وأصبح العالم واحدا. والنقطة الثانية: دور الثورة العلمية والتكنولوجية والتى تعطى قدرات أكثر فى السيطرة على كثير من كوارث البشرية. الظاهرة الثالثة: بروز قضية حقوق الانسان، وسيادة روح النقد الفردى والحرص على مراجعة جميع المبادئ والمسلمات واختبارها علميا. الظاهرة الرابعة: تفجر التوجهات القومية والحركات الأصولية الدينية وهى رد فعل للتخلف فى العالم واعتبرها أهم مايدور فى العالم.

وانتقل إلى العالم العربى مستعينا بتفسير عابد الجابرى فى التاريخ العربى.

وقال أن السمة الأولى هى السمة القبلية وهى التى تصبغ النظم العربية حتى الآن. ولعل أزمة الخليج تعبير دقيق عن هذا. وعن الثقافة قال العالم: انه لايود الحديث عن ثقافة النخبة أو الأدب والفن، بل اتحدث عن الثقافة الاجتماعية وأضاف ان الثقافة السائدة فى المجتمعات العربية تفتقد الموضوعية وتتسم بالتبعية والاذعان والتلقين والاغتراب والسطحية. وقال ان المشروعات الثقافية أخذت الطابع السياحى أو الطابع الامريكى.

الأمل فى تجميع القوى التحديثية:

أما الدكتور أنور عبد الملك فقد قال ان امريكا تسعى لاحتلال المنطقة لتكون مركز الهيمنة الجديدة. وتساءل: ما العمل؟ وكيف نواجه مايحدث؟ وأجاب بقوله «أنا أرى اننا لسنا متردين، وأنا متفائل وأرى أنه من الممكن أن نستغل الظروف الحالية فى سبيل تجميع القوى التحديثية او القومية أو الوطنية، ونبدأ بوحدة الامة- مكان التعبئة- ونعالج الفرقة المفتعلة بين المؤسسات العسكرية والمدنية، ونحل مابدأ من مشاكل دينية وطائفية.

أما د. **أحمد كمال أبو المجد** فقد تناول سمات الثقافة العربية، وتحدث عن واحدة من سماتها المعاصرة، وهى «الماضوية»، التى تعنى أننا ذهنيا ووجدانيا عاكفون على الماضى. مستغرقون فيه، تشعر بالأمن والمودة حين تتعامل مع الماضى، وتقلق من الحاضر، أما المستقبل فتفزع منه و قال: علينا أن نجد السبيل للخروج من هذه الماضوية.

التغريب

وقال الدكتور **رفعت السعيد** : إننا فى المجتمعات العربية لجأنا الى مايمكن أن نسميه بعملية التغريب، مثل استخدام الأموال النفطية فى السلع الترفيهية، ولكننا بالرغم من استيراد التكنولوجيا بهذه الاموال فإن ذلك لم يؤد الى ابداع أو تطور ولم نتواكب مع المكون التكنولوجى المستخدم، ولذلك فالتناقض واضح بين الاستخدام وبين الفكر.

وعن أزمة الخليج، قال د. رفعت السعيد: أن هذه الأزمة تجسد قضية الحرية والديمقراطية فى الوطن العربى- وأضيف: أنه ماكان بامكان أى من الحكام العرب أن يتخذ قراره الذى اتخذه اذا كانت هناك حرية فى وطنه، أو امكانية للتشاور. خلاصة الامر أعتقد أن مشروعا ثقافيا عربيا يتطلب الرجوع إلى الاسباب الحقيقية للتعرف على جذور التخلف الحضارى . فبدون حرية وديمقراطية لن ينهض مشروع ثقافى أو حضارى

حسين أحمد أمين أعلن أنه غير متفائل

على الأطلاق «ليس فقط لاننا لانملك الاساس المادى للثقافة ولا الاساس المادى لاستيعاب المتغيرات وانما لاننا بطبيعتنا هزليون، من حقنا أن نتساءل فى البداية هل نحن مطلعون حقا على مايجرى فى العالم الخارجى؟»

وتساءل **د. غالى شكرى**: كيف يمكن تحقيق مشروع ثقافى عربى؟ ليس عن طريق المثقفين بل من مشاركة الجماهير لكى تخلق نظاما عربيا بديلا. وقال ان ماحدث فى أزمة الخليج قد أظهر هشاشة النظم العربية، وخدمة التكنولوجيا للتخلف فقط فى المنطقة العربية

فى الندوة الثانية، التى شارك فيها د. حسن حنفى وادوار الخراط وأحمد عبد المعطى حجازى ود. شكرى عياد، ود. محمد عنانى ود. عبد الحميد ابراهيم وعبد العال الحمامصى بدأ د. جابر عصفور مدير الندوة بطرح عدة أسئلة ، السؤال الاول خاص بالمنظور التاريخى للثقافة العربية، هل الثقافة العربية تبدأ من العصر الجاهلى الى الوقت الذى نعيش فيه؟ وما عناصر التغيير والثبات فى هذه الثقافة؟ واذا كنا فى ثقافات متعددة؟ فماهى عناصر هذا التعدد؟ وقال ان الاجابة مطروحة للمتحدثين ، أما من ناحية العصر الذى نعيش فيه فهناك عدة أسئلة منها: هل الثقافة العربية هى كيان واحد أم ثقافات متعددة؟ على المنظور العالمى، نحن نعيش فى عالم معاصر يتصل بثقافة الغرب، الذى يتقدم علينا اقتصاديا، فهل هو متقدم علينا ثقافيا؟ وماهى علاقتنا بالغرب؟ وهل الغرب ثقافة واحدة أم عدة ثقافات؟ وما العلاقة بين الثروة والثقافة؟

ورداً على بعض أسئلة د. جابر عصفور أجاب **أحمد عبد المعطى حجازى** بقوله: أتصور- وربما كنتم توافقوننى- أن ماسبق الاسلام لايمكن أن يدخل فى ثقافة واحدة، وأن ماقام فى الدول العربية بعد الاستقلال لايعد ثقافة واحدة.

ففيما يتعلق بالعرب قبل الاسلام، فان كل منطقة كانت لها مقوماتها الثقافية مثل العراقيين والمصريين والسوريين والمغاربة، وماتلا حركات الاستقلال أظن أنه متعدد، وحسبنا أن ننبه الى الازدواج الثقافى فى المغرب الاقصى، والآن أتحدث عن التعدد على المستوى الافقى، مستوى الاقطار والشعوب، أما المستوى الرأسى فهناك ثقافتنان، ثقافة فصحى وثقافة عامية، وهناك التراث القديم الذى يعمل المثقفون على احيائه مثل التراث القبطى والتراث الفرعونى.

ويقول **ادوار الخراط**:لى بعض تأملات وأفكار حول الموضوع منها أن هناك أشياء عامة تقرب بين الثقافات العربية التى تصدر عن منابع لها قوامها الشخصى كل فى اطاره الجغرافى، وأوضح مظاهر التعدد الثقافى العربى هو الاقليمية، وأنا أرفض فكرة تخلف الثقافات الشعبية، ولكنى الفت النظر إلى الثقافة الاعلامية وما تحمله من قيم استهلاكية رخيصة. لاشك أن من عوامل الاشتراك بين الثقافات العربية عامل التراث، ولانستطيع أن نغفل أثر السلفية فى تعدد الثقافات العربية.

التنوع ليس فى الثقافة

ويقول **د. حسن حنفى**: هناك خطأ شائع بيننا، وهى أن الوحدة أفضل من التشعب، والجذور التاريخية لهذا الخطأ ترجع الى جذور هذه الثقافة، فهناك جدل منذ البداية بين التنوع والوحدة حتى أن هناك آيات قرآنية تفيد هذا المعنى، لماذا أخذت الوحدة الاولوية عن التعدد على الرغم من نجاح التعدد؟ ربما يرجع ذلك الى أمور سياسية على مستوى الدولة الحاكمة، وأضاف د. حسن حنفى علينا أن ندرك ماهى مظاهر التعدد فى مجتمعاتنا؟ هناك تعددية فى الثقافة، السياسة الليبرالية والاشتراكية ،

والقومية العربية، الماركسية أوقل أن هناك أربعة تيارات سياسية تتحكم فى الوجدان المصرى، وأقول أن التعددية قائمة فى حياتنا. ان التنوع ليس فى الثقافة، ولكن من خلال مراحل التاريخ المختلفة. ويدأ **د. شكرى عياد** كلمته بتعريفه للثقافة وقال «هى كل مايصنعه الانسان بالطبيعة، وربما كان مستهديا بهدى سماوى أو معتمدا على نفسه».

أما النقطة الثانية فهى التعدد، واذا نظرنا الى الثقافة العربية وجدنا أن الوحدة والتعدد سمتان متنازعتان. وقد أشار د. حسن حنفى إلى التعدد مستنداً الى القرآن.. كان التعدد موجوداً ومعترفا به وبشكل متقدم، لدرجة انه لم توجد سلطة دينية فى الاسلام، وأن السلطة لم تكن موجودة مقررة لامن السماء ولامن الارض، وقد أدت إلى وجود التعدد كشئ واقعى إلى جانب السلطة الاستبدادية فى كافة تجلياتها». **ان مشروع الثقافة العربية لم يتم ولابد من العودة الى الثوابت. هل أكون سلفيا** عندما أقول بالعودة للبدايات، لكى ندرك مافيها من سبق لزمنها. ومافيها من طرح متجدد

أما **عبد العال الحمامصى**: فأشار إلى ان التعددية حقيقة واقعة، ولكن كيف نجعل التعددية عامل ثراء؟ هل تستطيع نحن المثقفين أن نقيم مؤسسة ثقافية لها مهام أساسية مثل الترجمة وغيرها.

ويقول **د. عبد الحميد ابراهيم**: سوف اعتمد على الافغانى وابن القيم الجوزية لأصل الى الوسيطة، وقد تبلورت هذه الفكرة عند أهل السنة فى السياسة والدين والاخلاق. أما المكان فاننا ننتمى لمنطقة الشرق الاوسط.

أما **د. محمد عنانى** فقال: أريد أن أشير الى عامل واحد هو «اللغة» وهو عامل وحدة، واللغة أساس للفكر، للتفاعل مع الطبيعة، أو *أسلوب حياة.. فالعربى عندما يولد يكون قد* تشرب عناصر الثقافة العربية دون أن يدرى. والعصر الذى نعيش فيه ينزع الى التوحيد. وفى هذا مايهدد خصوصيات الواقع العربى.

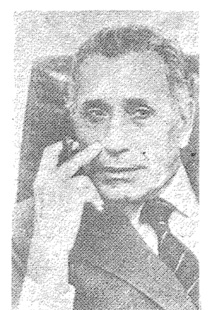
وعند هذه النقطة توقف **حجازى** ليقول: ان التفرقة بين ماهو لغة وبين ماهو ادراك تفريق غير صحيح، فاللغة نظام للادراك الجماعى، ولاتستطيع أن نمسك بأفكارنا بدون لغة، ولاتوجد لغة بدون جماعة، فاللغة مظهر من مظاهر توحيد الادراك

مشروع الأغلبية المبعدة:

فى الحلقة الثالثة شارك كل من **د. مراد وهبة ود. أحمد صدقى الدجانى، وعبد العظيم رمضان وفهمى هويدى ومحمد عودة وفتحى عبد الفتاح وسامى خشبة،** وادار اللقاء **السيد ياسين** الذى قال: أرجح أن نقول **«نحول مشروع حضارى»** عن قولنا «نحو مشروع ثقافى» فالحضارة تحمل معنى أرحب يشمل قيم النظام الاقتصادى والاجتماعى، واذا اردنا تعريفا للمشروع الحضارى فهو تصور لاعادة صيانة مجتمع بكل مافى جوانبه السياسية والاقتصادية.

ويقول **د. مراد وهبة**: ان المجتمع العربى يواجه اليوم أزمة يمكن أن نطلق عليها سيادة التيار الأصولى الدينى الذى يتوهم بالاعتقاد فى حقيقة مطلقة تنفى غيرها وتمنع التأويل والعقل معا. أما **الدكتور الدجانى** فيقول: إن الثقافة فى لسان العرب تعنى تقويم الاعوجاج، و المصطلح الثقافى، جماع الحياة فى الأمة، مظاهر الحياة والبيئة. وأضاف انه اذا كنا نتطلع الى مشروع ثقافى يجب أن نتذكر العالم المعاصر من حولنا، وهو الذى نخاطبه فى هذا المشروع ودائرتنا العربية ضمن الدائرة الاوسع.

د. عبد العظيم رمضان يرى أن أى مشروع ثقافى عربى بالمعنى الحضارى لابد أن يتبع *أسلوب الغرب*، ويشرح **كيف بدأت هذه** الحضارة، ثم يحاول أن يقطع بسرعة كبيرة الفجوة بين الشرق والغرب.





أما **فهمى هويدى** فقد طرح ثلاث نقاط: أولها أن المشروع الحضارى فى نهاية المطاف يميل الى قيم أساسية وليس برامج تفصيلية الثانية أن المشروع ينبغى أن يكون نابعا من ضمير الامة بكوناتها الفكرية والعضوية ومعبرا عن تطلعاتها وخصوصياتها. الثالثة: المشروع ليس ابداعا أو اختراعا لكنه رؤية تتجه الى المستقبل وتستثمر خبرة الانسان لتخطو الى الامام.

ويقول **محمد عودة:** عندما تقيم مشروعا لابد أن نبدأ بضم الاغلبية الساحقة المبعدة، ويجب أن نبدأ بضم هذه الأغلبية.. مكافحة الأمية التى هى الرصيد الحقيقى للاستبداد، عندما نكافح الامية ونضم هذه الاغلبية إلى المجموع الثقافى سوف نبدع مشروعاً ثقافيا.

ويرى **د. فتحى عبد الفتاح** أن الازمة الحالية هى أزمة احتضار حضارى لانه لايجب ان يكون هذا السلوك فى عصر الثورة العالمية والتكنولوجية. ومن ناحية الديمقراطية فإن هناك ثورة حقيقية تحدث فى حقوق الانسان وينهى سامى خشبة بقوله: أتصور اننا جميعا لانملك مشروعا ثقافيا عربيا، لأننا نتعمد تجاهل الواقع، ونتمسك بمصطلحات وتعريفات يثبت الواقع عدم صحتها.

اللقاءات الفكرية:

كانت ندوة هيكل هى أكبر ندوة شهدها معرض هذا العام قال هيكل: هل أقف أمامكم لأقول اننا أمام أزمة مروعة. سوف تتقرر خلالها مصائر الأمة العربية ومقاديرها لعشرات السنين القادمة؟ هذه الامة عاجزة عن الحوار بالكلمات فيما بينها، عاجزة عن الحوار مع العالم، عاجزة عن الحوار مع العصر، وكل ماتمارسه هو التقاذف بالحملات... الكل بها ظالم والكل بها مظلوم... الكل بها قاتل والكل بها مقتول. وقال: أن اللغة العربية دون كل لغات الارض لم تعد تتسع للحوار لأن الكلمة فيها تحولت إلى دائرة مغلقة على نفسها ولاتتصل بغيرها.

وأضاف: وأتصور أننا كأمة واحدة ينبغى أن ندرك ضرورة التنمية فى ضوء التكامل وليس التمايز الموجود حاليا. وفى تقديرى أن أزمة الخليج فجرت، وبقوة مسألة الأمن والأمان، ولاتوجد حكومة أو نظام تحميه دبابات مستأجرة... وأكد أن الأمن العربى لابد أن يكون من خلال قوة عربية، وهذه القوة لابد أن تدعمها

تنمية عربية متكاملة فى ضوء احترام الشرعية والحقوق العربية.

وانتقد **هيكل** كل الأطراف المتورطة فى أزمة الخليج بما فيها مصر.

خالد محيى الدين: عجلة الحرب المدمرة

وفى لقاء **خالد محيى الدين** رئيس حزب التجمع مع جمهور المعرض (فى اللقاء الفكرى) قال: انا رئيس حزب ملتزم بمواقفه، وعندما نشأت الأزمة استنكرنا العدوان على الكويت، ايمانا بحق الشعب الكويتى فى العيش بحرية دون اعتداء عليه، ولما وصلت القوات الدولية، اعتبرنا ذلك بداية لما يحدث الآن، لاننا وجدنا فى مقدم هذه القوات امكانية حدوث مواجهات تترتب عليها نتائج تؤثر على المنطقة، وحدث ماتوقعناه فهاهى الحرب المدمرة تدور حاليا.

وأضاف **خالد محيى الدين**: ومايشغلنا الآن هو أن العراق كشعب يهمنا، والشعوب دوما هى الباقية، وخسارة هذا الشعب تحزننا، مثلما أحزننا ماحدث لشعب الكويت. فنحن كعرب لابد أن يحس كل منا بالآخر. ثم أضاف: وبالنسبة للولايات المتحدة الامريكية فانها بانتصارها سوف تفرض سيطرتها على المنطقة. صحيح أن المعركة لم تحسم بعد لكن المؤشرات خطيرة، تقول أنها فرصة لفرض الشروط مستقبلا، ازاء ذلك يمكن القول بأننا مقدمون على عهد سئ يحتاج منا إلى التفكير العميق، وهذا يجعلنا نتذكر أن مصر حين كانت القوة كانت حصنا ضد مثل هذه الأخطار.

وفى نهاية الملتقى قال **خالد محيى الدين**: إن الحرب الدائرة تطرح وبشدة تساؤلات عن المستقبل العربى، وفى هذا المجال أعتقد أن شعار التحرر الوطنى سيرفع من جديد فى مواجهة تزايد التواجد الاجنبى فى المنطقة مستقبلا، وليس من سبيل لذلك سوى التضامن العربى وقوة الدور المصرى، ويجب أن يدرك الجميع ذلك، لانه لايعقل أن تودع ٦٨٠ مليار دولار استثمارات فى الخزائن الاجنبية، بينما تخنق الازمة الاقتصادية مصر العربية.

هل هناك أمة عربية؟

أما **لطفى الخولى** فى حديثه عن الوضع العربى بعد الحرب قال: نحن الآن ندخل تاريخا جديداً للعالم، والنظام العربى الاقليمى فى مرحلة تغير، لأنه بالفعل غير فاعل. وأضاف أن الامة العربية أصبحت فى امتحان وتساءل: هل هناك أمة اسمها الأمة العربية؟ وقال: ان صاحب هذا السؤال رجل يؤمن بالأمة العربية والقومية العربية

فى لقائه الفكرى رفض **يوسف شاهين** الحديث عن السينما وقال انه من غير المعقول أن نتحدث عن السينما فى الوقت الذى ينتظر فيه الامريكان حلول الظلام وتدمير قوة عربية، وفى الوقت الذى يرابط فيه الجنود المصريون على الجبهتين!. وتساءل **يوسف شاهين** لماذا يذهب الجيش المصرى الى الخليج بدون أن يؤخذ رأى الشعب، ولوكانت هناك ديمقراطية حقيقية لما حدث ذلك. وتساءل أيضا: لماذا لم يتحرك الامريكان ضد الاحتلال والتعسف الاسرائيلى ويتحركون الآن لتنفيذ قرارات الامم المتحدة؟ وقال ان خطأ الحكام العرب انهم يريدون الحكم بأنفسهم، ولايوجد قرار ديمقراطى واحد فى العالم العربى.

وكان أبرز مافى لقاء يوسف شاهين الفكرى وقوف عامل مصرى ليقول: **آن صفوة المجتمع من الكتاب والفنانين يجب أن يتقدموا الصفوف ويقودوا المسيرة، لا أن يكونوا فى الخلف، وأتصور أنه يجب الآن على مجلس الشعب المصرى إصدار قرار بسحب قواته من الخليج!**

المسرح والمسرحيون

هل المسرح المصرى مؤسسة ثقافية أم ترفيهية ؟ حول هذا المحور دارت ندوة المسرح فى معرض الكتاب وأدارها الناقد الكبير **د. على الراعى** الذى بدأها قائلا: فى حالات نضوج الفن المسرحى يكون فكراً ترفيهيا، وقد قدم شكسبير مسرحاً متعدد الطبقات فى اطار وحدة فنية متكاملة، استطاعت أن تخاطب الانسان فى كل مكان، لكن مسرحنا أصبح طبقيا لايستوعب الا فئة معينة!

وأضاف **سعد أردش** انه لاخلاف على أن المتعة عنصر رئيسى يجب توافرة فى العرض المسرحى، لكن القضية الانسانية هى التى تجذب الناس للمشاركة فى الحوار مع خشبة المسرح وأرجع سعد أردش سبب تدهور مسرحنا إلى تلك المعاملة الهامشية له وعدم ادراجه ضمن المناهج الدراسية، وأضاف أن تطوره مرهون بوصول الديمقراطية إلى الحد الكامل الذى يجب أن نحققه.

ثم تحدثت **د. نهاد صليحه**: ان القضية ستظل مطروحة طالما ظل النقد الصحفى سطحيا وظل معيار النجومية هو هدفه الوحيد. وعن رأيها فى عادل امام قالت: انه فنان وضع نفسه فى خدمة كل السلبيات الفنية وانه فى حاجة إلى كاتب ذكى ومخرج جاد.

أما **الفريد فرج** فانطلق قائلا: كم كنا نتمنى أن يكون معنا **سمير غانم وشريهان وعادل** أمام ليقولوا لنا: مامعنى مسرح الترفية الذى يقدمونه للرجل المكدود ؟ وأضاف أن مسرح هؤلاء لايحتاجه سوى المرفهين. والغريب أن الصحافة الفنية تحتفى بهم بينما تتجاهل المسرحيات الجادة.

وأكد **د. أحمد عثمان** أن اخضاع فنوننا جميعها للنفط ادى الى تدهورها المستمر.

أما يسرى الجندى فقد أنهى الندوة بقوله: ان المسرحيين يخوضون معركة عنيفة ، لكى يزدهر المسرح المصرى من جديد.

كان من أهم انشطة المقهى هذا العام هو اختياره لمجموعة منتقاه من القصص القصيرة والروايات لمناقشتها.

وعن رواية «نهر السماء» المتميزة لفتحى امبابى التى تبدأ احداثها سنة ١٧٧٥ وتنتهى بالحملة الفرنسية. قالت **الناقدة اعتدال عثمان**: لماذا يقدم كاتب معاصر على استرجاع مرحلة تاريخية؟ ومادلالة هذا الاسترجاع بالنسبة للظروف الراهنة؟ وهذا السؤال يطرح لمكانة الرواية المتميزة فى تاريخ الرواية العربية والاجنبية أيضا، فهى تقف بجانب العديد من الروايات المتميزة مثل «مدن الملح» وجسر على نهر درينى» وغيرهما من كنوز الأدب العالمى.

وقال **د. رمضان البسطاويسى**: ان الرواية تستخدم التاريخ كأداة للكشف عن العالم والعصر والطابع الكلى للثقافة ، وتطرح مفهومات حول الصراع الخفى بين المسيحية والاسلام والدين والاجتهاد والعقل. وطبيعة الاحداث التى تعمد الى العذابات، والقسوة التى تنعكس على سلوكياتها وتضيف دلالة وصورا مشحونة بالتوتر الذى تعيشه الشخصية.

وأضاف أن «نهر السماء» تقدم خبرة جمالية بالقبح، وتفتح الحواس أمام مشاهد العذابات والقهر الخارجى الذى يؤثر فى الشخصية وله امتداده فى الشخصية المصرية ذو طابع اسطورى مقدس وحميم.

١٩٥٢ والمصير الانسانى

وعن رواية «١٩٥٢» **لجميل عطية ابراهيم** يقول الناقد **ابراهيم فتحى**: المصير الانسانى هو مادة تناول الرواية، والشخصية فى التاريخ، فنحن لسنا أمام رواية تتحدث عن تاريخ (أوضاع قديمة) لا أكثر، والا اصبحت الرواية رديئة ولكن الرواية تتناول سيكولوجيا معاصرة

للشخصيات. والقرية فى الرواية أختارها الكاتب ببراعة فى منطقة تقع بين القاهرة والجيزة وتحيا مشكلات القرية والمدينة وكل تناقضات وصراعات العاصمة.

و أضاف **ابراهيم فتحى**: الرواية لاتقيم تطابقا بين الطبقات الاجتماعية والمسرح السياسى، فالمسرح السياسى لاتتحرك عليه الطبقات الاجتماعية، والحركة داخلها لها استمرارها، ومحصلة للصراع بين القوى السياسية العاملة داخله من خلال الانتقال بين الاوضاع المتباينة والنماذج الانسانية، وطرح تصور تتجلى فيه مفهومات الحس والوجدان لدى الطبقات المختلفة وتحولاتها. بمعنى أنها لاتقف عند الواقع الخارجى بل تتبع أقنعة الرحمة الثورية.

ورود سامة لصقر

حول «ورود سامة لصقر» التى نشرتها «أدب ونقد» ناقشت الناقدة **فريدة النقاش** والناقد د. **سيد البحراوى** الرواية التى اعتبرها النقاد من أفضل روايات ١٩٩٠، وادار الندوة الناقد **مجدى توفيق**.

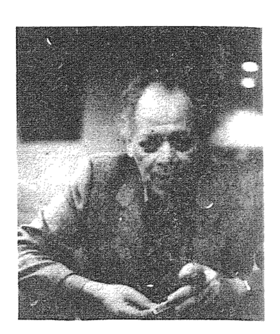
قالت **فريدة النقاش**: إن الحدث الحقيقى فى الرواية هو حدث الموت، والموت هنا ليس الموت الشخصى لبطل فى رواية عادية وهذا البطل (البرجوازى الصغير) فى النقد الواقعى لايعتبر موته موتا شخصيا وانما موت لمرحلة قديمة. وعن بناء الرواية قالت: انه ينهض على تعدد الاصوات وتوارى الراوى، فتعدد الاصوات يقدم اختزالا لنوعين من الصدق الانسانى والصدق الفنى.

وأضافت: إن هذه الرواية ترد الاعتبار لهذه العلاقة الموجودة دائما بين الادب والواقع الذى ينتجه ويدل عليه، فالرواية تقوم بهذه الوظيفة التنويرية . والكشف عن وهم الحل الفردى والسلام الاجتماعى والتصالح الطبقى.

وقال د. **سيد البحراوى**: ان هذه الرواية تنطلق من اشكالية هامة هى انها تنطلق من لحظة محددة هى موت صقر عبد الواحد فى ٨ أغسطس ١٩٨٤ (رغم انها تقع فى ثلاثين صفحة). وتقسيم الكاتب للرواية يبرز انحيازه . كما يؤكد الوعى الشقى للبطل الذى يدرك ما، وايضا هو مجمل الشخصيات ويقودنا فى النهاية الى الظروف الاجتماعية التى تسببت فى سقوط صقر ونقيضه يحيى: هذا البطل- الاشكال يعكس الوعى الشقى من تعدد الاصوات وتداخلها فى صراع يشى بتناقض بين القيم الاستعمالية والتبادلية. وأضاف د. البحراوى ان الرواية تجعلنا نتوقف أمام مايجرى حولنا ومانمارسه فى داخلنا، وهذا هو الدور الذى يلعبه الفن العظيم.

حكيم القرية: عبد الحكيم قاسم

احتفى المقهى الثقافى بالكاتب الراحل **عبد الحكيم قاسم** ضمن انشطته قالت **د. فاطمة موسى** أستاذ الادب العربى: إن عبد الحكيم قاسم قفز بالرواية التى تتناول عالم القرية قفزة كبيرة. فقدم القرية بفقرها المادى، الذى يقابله غنى شديد فى الحياة المعنوية والروحية والخيال والتقاليد الموروثة وقد ربطت **د. فاطمة** بين درة قاسم «أيام الانسان السبعة» ورواية طه حسين «شجرة البؤس» من حيث الاهتمام بالعلاقات الاسرية والاجتماعية داخل القرية وتصوير الحياة الروحية وقالت أن الثانية لاتعادل أيام الانسان فى القيمة الفنية:وقال **جميل عطية ابراهيم**: ان عبد الحكيم قاسم كان يكافح دائما لتطوير شكل خاص بالكتابة مع تصميم على أن يقدم القرية حتى وهو يعمل فى برلين. فعبد الحكيم نخلة عالية وسندانة قوية فى مصر وخارجها، عاش مدافعا عن افكاره ومعتقداته بصدق دون النظر للحسابات أما عبد الرحمن ابو عوف فقال: أن لدى انطباعاً عن سمات العالم الروائى عند عبد الحكيم قاسم يقول بأن الحياة تقوم على استعادة شئ فقدناه. وقالت **إقبال بركة**: عبد الحكيم قاسم كاتب ينتصر





لقضية المرأة فى مصر. فيقدم أنماطا من النساء برقة وفهم وحب ولايسخر من فهمها ووعيها ، ولايشير بأصابع الاتهام اليها. بل يشير إلى الاوضاع الاجتماعية التى تحيط بها وتفرز وضعها.

واختتمت **اعتدال عثمان** الاحتفال بقولها: ان الراحل كان مشغولا بقضايا الوجود الكبرى: الحياة والموت ، وديمومة الزمن وقانون الزوال. قدر البشر . كان مشغولا بالمعرفة، والمعرفة تنقسم لديه الى طرفين متناقضين لايلتقيان الا على حافة نصل القلم، هما: المعرفة الحدسية ومجالها الروح والخيال، والمعرفة العقلية وقانونها العلم والمادة.

* * *

وانتهى معرض الكتاب، ولم يشارك بعض كبار المدعوين (اما لأسباب سياسية أو لأسباب شخصية) وكان مقصوداً تهميش الشعر فى أنشطة المعرض هذا العام، وتم تقسيم الشعراء درجة أولى ودرجة ثانية، سراى ومخيم، ولا أدرى على أى أساس تم هذا التصنيف ومن قام بعملية الفرز وهل يعيب شعراء جيدين انهم لايملكون صفحات فى جريدة أو مجلة؟!

السؤال الأهم: أين احمد فؤاد نجم - مثلا- من هذه الامسيات؟ نعلم أنه مصرى الجنسية. ويعيش فى مصر، وله جمهوره العريض، ونعلم أيضا انه شاعر كبير.. فلماذا هذا التجاهل؟

فى هذا العام تم استحداث المخيم الثقافى الذى لم يلتزم ببرنامجه وكان نموذجاً للفوضى، وسور الازبكية «السياحى» ،أما أنشطة المسرح والسينما والفنون الشعبية والغناء فقد جذبت عدداً كبيرا من جمهور المعرض وأعطت له شيئا من الحيوية.

والملاحظة الاخيرة هى ارتفاع اسعار الكتب بشكل جنونى، بحيث لم يتمكن معظم المهتمين بالثقافة من الحصول على مايلزمهم.

حول لقاء الرئيس بالمثقفين فى معرض الكتاب:

ألباب المثقفين، وألباب المهمشين

مصباح قطب

شئ يحير الألباب فعلا.. أيها الأحباب، أما ماهو يا أولو الألباب فاليكموه. لماذا يبدو الشارع المصرى حافلا بكل تلك الأسئلة المحجوبة، ليس عن الشرعية والظهور فحسب، والمحجوبة عن «الرجال».. والمثقفين كذلك؟ على الرغم من أن الدولة تتيح لكل التيارات أن تطرح اسئلتها. وآية ذلك، وقمة تجلياته، ان مثقفين من كل التيارات يدعون الى لقاءات الرئيس المختلفة ومنها لقاؤه السنوى بالكتاب والمفكرين، بمعرض الكتاب.. فى حديث يقال دائما انه كان من القلب؟ ويطرح فيه بالفعل بعض اسئلة جوهرية، كما أن الدولة كفلت لكل «الأصوات» حقوق انتفاع فى العديد من المواقع.. ولاحظوا مثلا التوزيعة الاهرامية المعروفة حيث الأستاذ فهمى هويدى، معبرا عن الصوت الاسلامى، والأستاذ لطفى الخولى عن الصوت اليسارى والأستاذ ثروت أباظة عن الصوت اليمينى الجهورى. وكتاب مركز الدراسات عن الوسط «الذهبى» تحت مخمل الدولة المركزية القوية.. ذات الليبرالية الاجتماعية...«اياها». وتبعا لتوازنات القوى والضعف المختلفة يمكن تتبع الأشكال الشبيهة فى التيفزيون.. وفى مراكز الحوار والبحوث ذات الصبغة «القومية». الخ.

أين الغلط اذن؟ هل هو فىّ كما سيرى بالتأكيد عادل امام باعتبار انى لا أحمل توكيلا من الشهر العقارى يؤكد تفويض الشارع المصرى لى؟.

هل هو فى بعض أصيحابى ممن أصبح نجمهم ثقيلا خلافا لنجم نجوى ابراهيم «الخفيف»، الذين يرون ان الأمر مجرد «حقد» مهنى بسبب الاستبعاد من تلك التجمعات القطبقية؟!

هل هو فى كثرة من يُعزمون على الفاضى.. وعلى المليان.. فضاءا الى تلك المناسبات دون أن تكون لديهم المؤهلات الانسانية والثقافية فى حدها الأدنى (اتعفف عن ذكر حالة الاستاذ ز.ن الذى أراه لايتقن سوى صنع علامات التعجب والنقط وقبول «النقوط» النفطى؟)

هل باتت الاسئلة المطروحة كونيا أكبر من كل الأصوات ولواجتمعت؟ ولكن كيف يمكن ان نعرف وزنها «لواجتمعت» وذلك لم ولن يحدث خلال أجيال طويلة؟

هل لم يعد المثقفون ضمير الأمة بالمفهوم الكلاسيكى مما يحدو بكل فرد هائم فى صحراء اليأس الأسود فى البلد الى أن يتمنى لويلتقى بالرئيس «شخصيا» لينقل له همومه.. يأسا من

الوسطاء الذين لايريدون ان «يمتنعوا»؟! ودع عنك ن هذه الصيغة الاثينية للقاء «شخصيا» لا ولن تحقق الكثير لأسباب موضوعية.

هل هو سكوت بموجب ميثاق غير مكتوب تلتزم به كل الأطراف، بأكثر حتى مما يلتزم الانجليز بدستورهم؟ لوصح فانه شئ يدعو للعجب. ودستور شفهي يلتزم به دستور مكتوب تجتهد رابطة سيد قراره فى خدمة انتهاكاته!

هل هى الطبيعة المراوغة للسلطة المصرية.. التى تستوفى الشكل بطريقة زئبقية تسمح لها، اذا شكوت من رداءة الصناعة- مثلا- ان تقول لك: الرقابة الصناعية موجودة.. وبابها مفتوح... وتليفوناتها كذا. واذا شكوت من التموين قبل المباحث صاحبة هل أبلغها أحد ولم تتخذ اللازم؟ واذا شكوت من أن مرشحين ينفقون بالملايين قيل القانون يمنع! ثم ان وزير الداخلية، الحالى أكد أنه ممنوع المساس بالمكاسب الاشتراكية - والمصحف! فى الدعاية واذا تململت من كيت قيل القضاء أمامك والتقاضى مجانا؟ ومائة مليون اذا باجاباتها.. ولنقل ان آخرها: اذا قلت «صوت..نا» لايصل قبل قلب الرئيس.. وعقله مفتوحان!

أهو العيب فى الاسئلة الغائبة ذاتها؟ ليه لأ.. ان عشرات الاسئلة التى نسمعها فى قرانا وفى حلقات ذكرنا وفقرنا مغلوطه بالفعل بفضل عوامل موضوعية تاريخية وثقافية وتضليل اعلامية... وأغلبنا فى القرى يسمعهم مثلا يقولون: لماذ لايعدم الرئيس، أى حرامى رميا بالصرم فى ميدان عام؟ (أى حنبلية لدى هؤلاء الناس تجاه قضية النزاهة رغم فاشية السؤال؟)

أخيرا ربما أتى العيب من هذه المجلة ذاتها، التى تنشر كلاما كهذا... وكان بامكانها ان تنشر على قرائها اسئلة المذيعين فى «قصر النجوم» لضيوفهم باعتبارها نماذج قومية- فوق الأحزاب- للاسئلة غير المتشنجة.. التى تراعى مصلحه مصر.. وتراعى من قبلها ورع وزير الداخلية.. وشومة حكومته وجزرتها المعروضة فى سوق العرض.. والشرف. والطلب!

هكذا يرسم ويكتب ويتكلم عدلى رزق الله:

هللويا للحياة.. لصخب الحياة!

محمد موسى

زهور خفيفة متلاشية.

هذا اللون سميك، كأنه الطين أو الصخر.

هنا تتفتت الأرض، تنشق عن العرق، وعن ألوان الخصوبة.

هذه كتلة.. هكذا.

هنا اللون هفهاف، مثل جناح الفراشة، يخبئ هدوءه طاقة الحياة، وصخبها. وينداح من عمقه ولع أبدى بلحظة الحياة الحقيقية، لحظة المعرفة- الموت أيضا.

يتحدث عدلى رزق الله، ويعود بزهور المحاياة، مجموعته الجديدة من ٦٠ لوحة، ليعرضها فى صالة المركز الثقافى المصرى فى باريس، تشعل اللوحات حوائط المركز، وتشع بألوان وأضواء عدلى رزق الله بلا ظلال. يستقبل الفنان زائريه، يتحدث معهم عن خبرته الأخيرة مع الأرض والنبتة وفكرة الخصوبة، تركض سنوات الخبرة والمعاناة، بينما تتوالى الاكتشافات، تتوالى انتصارات الفنان وانكساراته، ويمتلئ دفتر المعرض بكلمات الحب والاعجاب، التى يختار أحدهم أن يلخصها فى بورتريه لعدلى رزق الله من الزهور.. كله زهور.

يقول عدلى رزق الله: اللوحة عندى كائنات حية قائمة بذاتها، ليست تصويراً أو عملاً توضيحيا لشئ موجود. هى ليست «عن» بل «فى». اللون أيضا ليس لونا، بل عصارة تأخذ شكل اللون، وتلعب مع لون آخر. أبسط المشاعر وألصقها بى، كان دائما عطشى للعب، يبدأ النسيج بنقطة تنمو ويتكون منها العمل.

إنما العطش دائما أشد من الإنجاز

البعض يصف أعمالى بالصوفية، ويرى آخرون أنها تشبه الأيقونة فى اكتمالها وتلخيصها، وأنا أخاف من سجن العمل فى مصطلح. للغة تحدد الفن، ولابد أن يتلقى المشاهد اللوحات دون البحث عن معنى مباشر، دون البحث عن ألفاظ.

«يرسم عدلى رزق زهور المحاياة فى ٣ مجموعات، المجموعة الصغيرة: صغيرات يضعن القدم حياء على عتبة الحياة، نهود صغيرة يدميها اللمس. المجموعة الكبيرة: كبيرات أنتن أيتها النساء الوالدات بالدم والعرق البنفسجى الأحمر الأزرق الأسود البنى، تلدن وتتفتحن، وتثرن الشجن والبهجة. المجموعة المتوسطة: نساء أنتن، أيتها المتوسطات العمر، ما أجملكن



وأحلاكن وأبعدكن منى منالا.»

يقول عدلى رزق الله: هذه المجموعات ولدت فى مرسمى الجديد فى كينج مربوط، حيث انفردت بالأرض. أحسست أنها تكلمنى، ولم أكن وحيدا. كنت أرى النبتة وهى تفتت التربة، عنف الورقة وهى «تخبط» التربة لتكسرها. كيف تكون النبتة ثاقبة هكذا؟ هذا هو صخب الحياة.. هللويا للحياة.

لأصل هنا، مررت بطرق قاسية، ومسالك ضالة اكتشفت خطأها بعد ذلك. لوحتى الأولى ولدت وعمرى ٣٢ سنة، بعد معاناة كبيرة. كنت أبحث فى أعمالى الأولى عن التوافق، وجعلنى الحنين الى مصر- كنت وقتها فى باريس- أرى أجمل ما فى الحبيب، ولا أرى صراعى معه. مع ولادة «تمر» ابنتى الكبرى،اقتحم أعمالى عالم من الأجنة والإخصاب والحمل.. ثم بدأ تطور آخر بعودتى لمصر، حين بدأت أبحث عن الاطمئنان، وقتها ولدت مجموعة الأم- الأرض.

«لماذا الرسم بألوان الماء؟ مثل الحب، بلا سبب. يكتب عدلى رزق الله فى دفتره: لم أرغب يوما أن أكون رساماً أو مصوراً للمائيات. لكن كان الداخل بجيش، والحلم شديد السطوة. وعندما ولدت أول لوحة، تباعد الانتحار، وانحسر الاكتئاب أو كاد، وتضاءلت فرص الجنون. توالت اللوحات، ودائما أمام عينى لوحة جديدة أخرى.»

يحكى عدلى رزق الله: عادة لا أتحدث عن أحزانى للأصدقاء، وأرى أنه ليس مستحباً إرهاق الآخرين بقروح الذات. هذا كان سلوكا فى الحياة والفن. ولأننى عرفت يوما فى حياتى عذاب الاكتئاب، فقد أصابنى الرعب عندما حام حولى مرة أخرى. يومها قررت أن أرسم لوحه لى، أضع فيها اكتئابى. لم أتصور أن احداً سيراها. أنجزتها فى وقت قليل، ووضعتها فى متناول عين أول طارق لمرسمى. وحين دخل الفنان زهران سلامة ورآها، لم يقل شيئا، فقط شهق بصوت عال! وعندها عرفت أن الفن يحتمل شهادة غضب وحزن واعتراض، وكانت مجموعتى «شهادات الغضب».

* * *

يكتب عدلى رزق الله أيضا: تعطينى وصيفاتك قطرات، لكن أنت وحدك تملكين المعرفة. لولاك ستكون حياتى عبثاً. أتمنى الا يصيبنى الوهن قبل أن أصلك.

هل آراك قبل أن يرتاح الجسد موتاً؟
هل ستلامس أطرافى جسدك؟
هل ستعطيننى الحياة- الموت؟
حينئذ ستكون الراحة الأبدية.

السينما والمجتمع: فيلمان من مهرجان قرطاج

هؤلاء الأطفال أيضا مثلك.. بلا مستقبل!

واصلت السينما العربية والأفريقية المجهولة والبعيدة عن النجوم والتجارة، تأصيلها لدور الفنان الحقيقى فى العالم الثالث، فى كشف الأخطار التى تحيق بمجتمعاتنا، وأمراضها الدفينة وأشار السينمائيون بأصابع الاتهام الى الجهات الأربع: أوروبا التى انتهكت بلادنا، وتواصل استنزاف طاقاتنا وعقولنا، الأنظمة السياسية المتخلفة التى تقهر مواطنيها بكل السبل، والنظم الاجتماعية التى تضيق بمشاعر الانسان وتضغطه إلى ركن خانق. هكذا قدمت السينما الأفريقية والعربية نفسها، فى الدورة الثالثة عشر لمهرجان قرطاج السينمائى، التى انعقدت بين ٢٦ أكتوبر و٣ نوفمبر الماضيين.

ومن بين أفلام عديدة متميزة، نختار فيلم «درس القمامة» للمخرج الكبير شيخ عمر سيسوكو من مالى، وفيلم «الحاجز» من البحرين، للمخرج الشاب بسام الذوادى.

يقدم الفيلم الأول صورة القهر الاجتماعى للفقراء من مالى، من خلال الطفل خليفة، الذى لا يجد أبوه مالا لكى يرسلة الى المدرسة، مع أخته، فيقول له معزياً: هؤلاء الأطفال مثلك لم يذهبوا للمدرسة.. هذه هى حياتهم.

ومن العاصمة باماكو، ينضم الأب لجيش العاطلين، وتعمل الأم خادمة لدى أسرة غنية، بينما يعمل الولد فى جمع القمامة، وتبيع أخته البرتقال والثلج للأطفال. ويتعرض الطفلان لتجربة قاسية، لايحتملها العمر الطرى، تعود البنت اكثر من مرة وقد ضربها الأطفال، أو عاكسها الرجال. بينما خليفة يتحدى ويقاتل، ويسرق نقوداً يشترى بها السجائر، يدخنها مع زميله الطفل. وعندما تشتد آلام المخاض بجارتهم «سارة»، يذهب بها زوجها على الدراجة إلى المستشفى، حيث يلقونها فى إهمال الى حين إحضار النقود أولا. ويعطى الأب لجاره الفلوس التى يدخرها لارسال خليفة وأخته للمدرسة، فيبكى خليفة، ويقول لاخته منتحباً: لن نتعلم، ستصبحين مثل أمى، وأنا سأصبح مثل أبى.

تموت الجارة فى المستشفى رغم ذلك، ويصاب الأب بهستيريا وهو يصرخ فى وجه أحد المسئولين: لماذا لاتجعلون التعليم مجانا والعلاج مجانا، ويحطم المقعد على باب مدير المستشفى. وعندما يقول أحدهم: الا تخشى السجن؟ يرد: السجن ليس أسوأ مما نعيشه.

تذوى أحلام المستقبل، ويطارد الأم شبح جارتها صارخة من ألم المخاض، وترى طفلها خليفة وقد أصبح شابا بلا مستقبل، يسرق ليأكل، ويدخل السجن. ترى طفلتها وقد أصبحت داعرة، تدعو الرجال من الطريق للنوم معها، تصرخ الأم وتصحو من كابوسها على كلمات زوجها: سنموت مبكراً وتذكر كلمات خليفة: لن نتعلم، سأصبح مثل أبى، وأختى ستصبح مثل أمى.

الحاجز

أما فيلم الحاجز، فهو أول فيلم روائى من البحرين، كما أنه أول محاولة جادة لرصد التحولات الخطيرة فى مجتمعات النفط.

بطل الفيلم «حسن» شاب بلا رغبة ولا إحساس. فاقد للهوية والانتماء لايريد أن يفكر فى المستقبل، فهو واثق أنه يموت جوعاً فى هذا البيت، لايريد أن يعمل ولايحس بالآخرين بل

لايراهم الا من خلال كاميرا فيديو يحملها طوال الوقت. لايهتم برأى الآخرين «المهم رأيى بنفسى» لايحلم سوى بالموت، فهو مهزوم، محاصر بالفراغ. يهمس بجوار أبيه الراقد «بيننا باب مقفول لا أدرى من أقفله. لم أفكر أننى سأواجه مشكلة كل شئ كان سهلا ومريحا من البداية ،قل لى: اين الصح وأين الخطأ».

الى جوار حسن صديقه مصطفى، الصحفى الذى يتابع حادث انتحار أحد العمال الأجانب، فيفصله رئيس التحرير المنافق، لأنه لايريد كشف جوانب القهر الاجتماعى والاقتصادى الذى يعيشه هؤلاء العمال. شقيق حسن رجل الأعمال غارق فى أعماله، يتجاهل زوجته التى تعيش أسيرة الجدران والانفصال الكامل عن الجميع. تقول له: لا أريد أن تحبنى. احترمنى فقط. فيصرخ: أنا أحتقرك. أنت لاتستحقين الاحترام.

الكراهية، عدم المبالاة، البرودة تزحف الى العلاقات مصطفى يقول لأبيه: تمنيت أن أقتلك بعد موت أمى. عندما تركتك أردت أن أتخلص من سجنك، لكنك جهزتنى لسجون أخرى عديدة. أحبنى لكى أتخلص منك. أنا عاجز عن أن أحب، لأن احدا لايحبنى

يتحدث الفيلم بلغة سينمائية جيدة، عن مجتمع مترف، غارق فى رفاهية بلاطعم، سيارات فارهة، ملابس، أثاث فخم، لكن لاشئ يصل بين البشر. مجتمع يتعامل مع منجزات الحضارة دون أن يعرف الحضارة، يقول الفيلم مباشرة أن جيل الطفرة الاقتصادية جيل ضائع، وسلبى لايعرف دافعاً للحياة، ولاسببا لها. جيل ذو وعى محرف، عاجز عن خلق رؤية للعالم المحيط به عربياً وعالمياً، يقول مصطفى: كل شئ له ذاكرة، إلا نحن، فقدنا الذاكرة.

وعندما يضجر الأب فى نومته المهملة، وعزلته الكاملة عن العالم، يهرب فى اتجاه البحر، الأب الأول الذى أنجب مجتمع الخليج، يهرب الى الخليج «واهب اللؤلؤ والمحار والردى» ويعود أشد حزنا على الزمن الذى ولى «أشياء كثيرة تغيرت، الأماكن والناس. انتهت الأيام الحلوة».

والمخرج بسام الذوادى درس السينما بالقاهرة، وأخرج من قبل فيلمين قصيرين وآخرين تسجيليين. أما كاتب السيناريو فهو الأديب أمين صالح، وشاركه فى كتابه الحوار الشاعر على الشرقاوى.

وعن المجتمع الآخر فى البحرين، الذى يظهر فى الفيلم، ويضم العمال الأجانب ومواطنى البحرين الفقراء، يقول المخرج انه مجتمع موجود فعلاً. هناك طبقة لاتجد شيئا، وموجودون فى مكان واحد. فى الفيلم، كانت هذه صدمة لحسن أن يرى آخرين مختلفين، لكنه غير مبال، يرى الناس «أبيض وأسود» دون أن يحس بهم، لدرجة أنه لم يصدق أن للمجتمع قاعا خفيا مثل هذا.

المبالغة فى اظهار كل شئ سلبيا، كل الشخصيات تسبح فى فراغ، يفصلها عن الآخرين بحر الكراهية المتبادلة، أو على الأقل العجز عن الاتصال، يقول المخرج: هذه فعلاً هى نفسياتنا لا أحد إيجابى فى هذه الناحية. عندما كنا نجهز الفيلم، كنا نقصد الغوص الى داخلنا. وكلما خرج بنا السيناريو الى أطراف الشخصيات، أعدته إلى الداخل /الخراب مرة أخرى. يضيف بسام: هذا هو واقعنا.... شباب ضائع... رفاهية وفلوس. هكذا نعيش فى معاناة لا يمكن وصفها.

فهل تستحق الحياة - كما يسأل فى الفيلم- كل هذه المعاناة؟

سينما

نحن والسينما الأميركية فى الثمانينيات

ترفيه/ فانتازيا/ تمجيد الفرد

بولس كارمى

منذ زمن طويل و العالم الغربى، وخصوصا فى الولايات المتحدة، يتعامل مع السينما كأداة فاعلة فى الحقل الثقافى والصناعى. إن المتابع للحركة السينمائية، وخصوصا الأميركية، منذ العصر الذهبى لسيطرة هوليوود على السينما العالمية فى الثلاثينات والأربعينات، وقبل أزمة شركات الانتاج الكبيرة (فوكس، مترو، وارنر وغيرها) فى الستينات، وفقدانها لهيمنتها شبه الكاملة على ميدان العمل السينمائى حيث أنها كانت تعمل بعقلية الانتاج الرأسمالى الصناعى التجارى الموجه بشكل أساسى للاستهلاك والامتاع والتسلية، لابد أن يلحظ انه ضمن هذا الاطار الذى تغلب عليه معايير السوق، يمكن الوصول الى فهم بعض إشكاليات وقضايا العمل السينمائى الهوليوودى.

وفى مجال السينما فان العداء المطلق للسينما الاميركية ونقضيه الولع بها لدرجة اعتبارها اهم سينما على الاطلاق فى العالم (بسبب غزارة انتاجها وتنوع مواضيعها وترسيخها لنماذج أسطورية) لايخدم ابدا مهمة النقد السينمائى الجاد. فالمتابع للسينما الاميركية يلاحظ طبعا جودة الكثير من أفلام هوليودد وطرح بعضها لأشكال جريئة وحديثة ومتجددة للصنعة السينمائية. ولانذهب بعيدا ان ذكرنا فى هذا المجال تلك الثورة التى أحدثها المخرج الأميركى جريفيث فى أيام السينما الصامته وهو المعروف بمواقفة العنصرية والذى يدين له المخرج السوفياتى ايزنشتين بالكثير، خصوصا نظرية التوليف (المونتاج) المتعاقب التى أدخلت درامية جديدة أستطاع الأسلوب الثورى أن يوظفها فى سبيل ابداع لغة سينمائية متطورة.

وبالطبع يؤكد عدد من النقاد على مجموعة من المخرجين الأميركيين ممن اصطلح على تسميتهم بالمستقلين والذين وقفوا دوما على خط نقيض أو فى موقع هامشى بالنسبة لماكينة الانتاج السينمائى الهائلة فى هوليوود.

ونخص بالذكر هنا أورسون ويلز وجون كاسافيتيس بالاضافة الى نيكولاس راى وساموبل فولير وغيرهم. وجاءت مدرسة النقد السينمائى الفرنسية المولعة بالسينما الاميركية والتى تحلقت حول مجلة «كراسات السينما» فى الخمسينات وكان من أعمدتها فرنسوا تروفو وكلود شابرول واريك روجز الذين سيشكلون لاحقا ما أصبح يعرف «بالموجة الجديدة» فى السينما الفرنسية، الخروج بنظرية فى السينما من خلال دراسة ونقد ذلك الخضم من الافلام الهوليوودية التى اجتاحت فرنسا بعد الحرب العالمية الثانية (بعد طول انقطاع فرضته ظروف الاحتلال الألمانى وبالتالى وابتداع مفهوم جديد لمقاربة هذه السينما وماتطرحه من اشكاليات على النقد السينمائى. وهذا المفهوم يقوم على نظرية تقول أن هناك من ضمن الاطار الشديد الاحكام والقوانين الصارمة للانتاج الرأسمالى الذى يطبع سينما هوليوود، حيث كانت شركات الانتاج الكبيرة تسيطر على عملية صناعة الفيلم بكل مراحلها حتى عرضها على شاشات السينما التى كانت تمتلك شبكة واسعة منها، وكانت هذه الشركات تعمل بعقلية المصانع الكثيرة ذات الانتاج الغزير وتستخدم حشداً من الممثلين والمخرجين وكاتبى السيناريو والتقنيين برتبطون باستوديوهات هوليوود الكبيرة بعقود طويلة الأمد، هناك بعض المخرجين الذين إستطاعوا أن يطبعوا أفلامهم بطابع مميز خاص بكل واحد منهم من خلال إعادة إخراج مع كل فيلم لـ «تيمة» أو موضوعة معينة أو ظهور أفكار أساسية تجعلنا نميز أسلوب هذا المخرج عن ذاك. من هذه المقاربة ولدت نظرية «المؤلف» فى السينما التى تبنّها مدرسة «كراسات السينما» النقدية، هذا المؤلف (أو المخرج) الذى يعمل ضمن الاطار الهوليوودى التجارى ولكنه يستطيع أن يفرض تصوره للعالم والكون وللأنسان وأن يفرضه بأسلوبه الخاص المميز. ولهذا نرى دأب هذه المدرسة فى أمثال جون فورد والفريد هيتشكوك وهوارد هوكس ونقولاس راى وغيرهم.

وبالفعل فإن الأفلام الاميركية تنتج ضمن نظام اقتصادى تحكمة قوانين السوق وأهواء الجمهور وتساهم هذه الافلام فى المقابل فى خلق وبلورة وتوجيه أذواق الناس والجمهور العريض باتجاه الأنماط التى تفرضها والموضوعات التى تطرحها ولايغيب عن بال السينما الاميركية فى كل هذه العملية مفهوم الربح والخسارة ولكن البنية الثقيلة القسرية التى تحكم شركات الانتاج السينمائى فى هوليوود تدفع نحو نوع فى توحيد النمط والمقاييس وإعادة انتاج الكثير من المفاهيم وتقنينها ضمن قوالب جاهزة. وقد عبرت السينما الأميركية عن ذلك بتوجهها نحو انتاج أصناف من الأفلام يحددها الموضوع والنمط السردى، فهناك الفيلم البوليسى والفيلم الكوميدى وأفلام رعاة البقر (الكاوبوى- اليوسترن) وأفلام الخيال العلمى والفنتازيا، الخ لكل صنف من هذه الأفلام مقاييس ومعايير ومفاهيم خاصة به.

إن نظرة أولية نلقيها على السينما الأميركية فى الثمانينات تظهر لنا أن أكثر الأفلام رواجا وانتشارا هى تلك التى حظيت بميزانية عالية ورافقتها حملة دعائية منظمة وواسعة لأن وراء مثل هذه الافلام تقف شركة انتاج هوليوودية كبيرة. وتهدف هذه الأفلام بشكل أساسى لدر أكبر قدر ممكن من الأرباح

وهى موجهة بالأساس لأوسع جمهور شعبى ممكن حشده فى صالات السينما، وهذا ليس بالشيئ الجديد على السينما الأميركية كما أشرنا. إن صعوبة أن يفرض مخرج أميركى نظرته الخاصة للعالم والكون وأفكاره ويطرحها من خلال شريط سينمائى يؤمن فيه لنفسه امكانية السيطرة والاشراف على عمليات صنع الفيلم المختلفة وملاءمة ذلك مع النظام التجارى المهيمن على هوليوود بقوانينه يولد نوعا من الاشكالية والتوتر فى العلاقة بين الموضوع والأسلوب السينمائى والطريقة التى سيعالج بها المخرج موضوعة فيلمه من داخل البنى الشديدة القسرية لنظام الانتاج السينمائى الصناعى وشروطه وإحتياجاته ومقتضياته.

إن الأفلام الأميركية المقصودة فى هذا المجال تشكل بطبيعة الحال ندرة وهى تلك الأفلام التى تعالج القضايا الانسانية عن طريق الاكثر جدارة واستحقاقا بالاهتمام والدراسة. ومن الملاحظ ليس بدون سبب- إن بعض هذه الأفلام قد تم انتاجه بمشاركة أوروبية (بريطانية خصوصا)، ونذكر هنا على سبيل المثال أفلام ستانلى كوبريك (سترة معدنية كاملة) و«الامبراطور الاخير» (من اخراج الايطالى برتولوتشى) و«الصقلى» للاميركى مايكل سيمينو و«لون المال» لمارتن سكور سيزى.

وبالفعل إن هناك أفلاما ترجع الى ذاتها وتطرح أسئلتها داخل السينما أو من كينونة التصوير ذاته وتشكل الأشياء المصورة فيها لحظة ضرورة واحدة تشتمل الموضوع المصور والتصوير ذاته. وهذه العودة الى الينابيع الأولى للسينما تجسد أبطالا مدفوعين بغرائز كما فى أفلام ستانلى كوبريك «البرتقالة الالية، ١٩٧٢، «التماع» ١٩٨٠ «ستره معدنية كاملة، ١٩٨٧). واذا نظرنا الى سينما المخرج المبدع هذا سنجد أن إشكاليات مقاربة مشاكل الانسان والنظرة الى العالم والضوء والحركة، كلها مرتبطة لاعطائنا صورة عن فوضى العالم من خلال كارثة مرئية عنوانها حول أحاسيس وأدراك الانسان لهذه الفوضى، ويعبر كوبريك فى أسلوب سينمائى يجمع بين ماهو أسطورى وماهو تجريد و يرسم لنا شخصيات تطفى عليها الغرائزية ليرينا خلالها عالما مفككا ومتفسخا.

وهناك بالطبع مخرجون آخرون أعطوا لشخصياتهم أبعادا تراجيدية بحيث أن هذه الشخصيات انقلب شكلها وأخذت طابع الألوهية وبدت وكأنها من أنصاف الآلهة كما فى الملاحم الاغريقية ونجد هذا البعد الملحمى للشخصيات فى أفلام المخرج مايكل سيمينو (أبواب الجنة» ١٩٨١ «عام التنين» ١٩٨٤ «الصقلى» ١٩٨٧، ففى شريط «الصقلى» كان تحول الشخصية العادية سلفاتورى جيليانو من فلاح الى كائن أسطورى (ثورى، قاطع طرق، ثائر) مقترنا بالمشاهد التى تصور فى أعالى الجبال كما حدث مع شخصية «بولى» فى فيلم سابق لنفس المخرج (أدى الدور روبير (ينيرونى «صائد الغزلان- ١٩٧٨) وظهرت هذه الشخصيات فى أماكن مرتفعة فوق الارض كالجبال وبذلك تغطى منطقة جغرافية ونفسية هى بين الأرض والسماء، وبالتالى تعطى هذه المقاربة للفيلم نفسا ملحميا قلما نلقاه فى الانتاج السينمائى الأمريكى بشكل عام.

وأثار كل من فيلمى «صائد الغزلان» و«أبواب الجنة» جدلا واسعا فى الولايات المتحدة بين الجمهور وبين النقاد وأنفسهم



بخصوص تطرق الأول لفترة اليمة قريبة من تاريخ الولايات المتحدة (الحرب فى فيتنام وأحوالها) وتناول الفيلم الثانى لحقبة أخرى من التاريخ الأميركى فى النصف الثانى من القرن الماضى تميزت بصراع دموى بين كبار المزارعين الرأسماليين فى منطقة غرب الولايات المتحدة وبين جموع المهاجرين الجدد المعدمين والفقراء. وفى هذين الشريطين كما فى أفلام مايكل سيمينو الاخرى («الصقلى» مثلا) فاننا نتبين بنية تشبه الى حد كبير بنية ملحمة «الالياذة» فهذه الأفلام تجسد ميلاد الأسطورة وصعود بطلها وصراعة مع القوى الالهية ومن ثم سقوطه وعودته الى طبيعته الانسانية.

وشريط «الصقلى» (١٩٨٧) وإن جاءت مقاربته للأسطورة مقاربة ملحمية مثيرة فقد بقى مفتقدا اللقوة الدرامية. وقد نجح المخرج الايطالى برتولوتشى فى رسم صورة أسطورية، أخرى بأسلوب أكثر حميمية خاصة وأن هذه الصورة جاءت مرتبطة بالتاريخ الحديث ومساره، وذلك فى فيلمه «الأمبراطور الاخير» قصة «بو- يى» آخر أمبراطور فى الصين.

ويبقى أن الطابع المهيمن على السينما الاميركية فى الثمانينات (وحتى مطالع التسعينات التى نحن فيها) هو طابع ما اصطلح على تسميته بسينما «لوكاس- سبيلرغ» وهما مخرجان ظهرت أوائل افلامهما فى السبعينات وتنتمى هذه السينما الى تاريخ وتراث السينما الأميركية فى عهودها الكلاسيكية والهوليوودية، أى تراث سينما الترفية والتسلية والاثارة والتشويق من خلال الاعتماد على السرد بشكل أساسى والسرد القصصى ذى الخط الواحد بشكل خاص. ويدور محور معظم هذه الأفلام حول أبطال وشخصيات تنتمى بمعظمها اما الى عالم

«الكوميكس» (الشرائط المرسومة) وإما الى عالم الخوارق والخيال العلمي والبطولات الفردية. وتتمتع هذه السينما بامكانيات تقنية عالية، عنوانها التأثيرات الخاصة التي أصحبت الآن مدرسة بحد ذاتها في اطار السينما ككل وبقدرة فنية راقية تستطيع رسم وتصوير وتجسيدكم من الخيال الجامح واخراج اعمال مشوقة مليئة بالخيال والخرافة والمغامرات (ثلاثية «حرب النجوم» وثلاثية «انديانا جونز» وغيرها).

وفي فيلم «باتمان» (الوطواط) - الذي يبدو لي أنه عنوان نهاية مرحلة من هذه الافلام وبداية أخرى - الذي ينتمي بالأصل مباشرة الى عالم الشرائط المرسومة (الكوميكس) وهو إستطاع أن يكون فيلما مسليا ومشوقا للغاية يرتفع عن بعض الأعمال التقليدية في صنفه الخاص من الأفلام ووصل بمؤثراته الخاصة وجمالياته (إعطاء الشر والشرير بعداً جمالياً ذا جاذبية خاصة في مواجهة الخير الذي يمثله البطل المزدوج الشخصية) إلى حدود جديدة للفيلم الخيالي القائم على شخصيات شعبية مشهورة، ويبدو أن الباب أصبح مفتوحاً للولوج الى هذا النوع من الأفلام ومنذ إقتحمه مؤخرا الممثل والمخرج وارن بيتي بفيلمه الجديد «ديك تريسي» والمخرج الهولندي الأصل بول فرهوڤين بشريط يمزج بين الخيال العلمي والفيلم البوليسي وفيلم الحركة (الأكشن) من بطولة النجم المعروف أرنولد شوارزنجر («توتال ريكول»).

باريس

فن تشكيلى

فى معرض السيوى الأخير:
القاهرة مدينة خاصة

أ . د

لم تشهد القاهرة منذ فترة بعيدة معرضا تشكيليا أثار ماأثاره معرض الفنان عادل السيوى (قاعة المشربية ديسمبر ٩٠/ يناير ١٩٩١) من مناقشات وجدل.

فالمعرض فى مجمله رؤية ناضجة ومتكاملة للعلاقة بالمكان، ولهذا الشرود اليقظ والغياب الوثاب.

يقدم السيوى نفسه دفعه واحدة بدون ثرثرة أو أفتعال، وبأقل اللمسات، متحسسا مواطن الألفة بداخله، فينحاز لروح القاهرة المتوهجة، التى تتجلى فى معظم اللوحات وتتكشف شيئا فشيئا، حنينا وزخما وتاريخا وصخبا وحضوراً ووحدة، ترى من كل الجهات ومن نسيج الاشياء، وتبدو واضحة عندما ترى من أعلى موزعة كأنها خارجة لتوها من حرب طويلة، أو تم بناؤها منذ لحظات.

يراها السيوى غالبا فى الليل، فتبدو موحشة «باردة» أحيانا **(كما فى لوحة نص البلد)** أومزحومة بالكائنات كما فى لوحة **(القاهرة حى** شعبى).

محاولة أخاذة للمثول أمام القاهرة/ المكان، التى يكسو جدرانها لون الوجع الانسانى، لتصبح كائنا تتحاور معه العين، فتأنس لبعض الجمل التشكيلية فائقة الرشاقة.

فى **«غرفة يداخلها الضوء»** يسقط الضوء من أعلى ناثرا التفاصيل ومؤكدا عليها، منسابا كنهر رقيق يشق ليلا ثقيلا، ويحمل تلك الخطوط البنية التى تركض لتحاصر أشياء الغرفة التى تتهيأ لاستقبال يوم جديد. فى **«وردة إلى عبد الهادى الجزار»** يعتمد السيوى على مفردات الجزار ليدخل معه فى أجواء أساطيره الشعبية ليقدم لنا عملا جميلا ورائقا، مزحوما بتلك العوالم البكر التى استلهما الجزار وأطلق بها كوامن البدائية الفطرية فى نفسه. فى **«حياة فخمة»** نجد هذا الحس الملحمى العميق ونجد عراقة اللون وبذخ التفاصيل. فى هذا العمل الضخم يحشد السيوى خبراته ليصارع فى دأب ذلك

الغامض، ليتكشف بطيئا ليبدو بعد ذلك أكثر غموضا. فى «**غروب**» يتسلل الأزرق فوق سلم رمادياته وبنياته ليفجر حيلة لونية تخفت عندما يسدل عليها هذا الشعور بالاظلام القادم، ولكن الازرق يتوهج فى «**أفراح البحر**» تاركا هذا الاحساس العارم بالبهجة.

فى «**الرجل الذى داهمته الالوان**» تفقد الالوان حيادها وتنطلق فى اتجاه واحد لتشكل فى مباغتة دوارا وهديراً عالى النبرة. فى «**عابر سبيل**» يغدو المكان سيداً يفرض المثول. أمام «**جدار أصفر**» تتكسر الألفة ويثب التحفر. فى «ريش»، وهى من لوحات المعرض المتميزة يشف اللون وينساب برقة ليصنع عالما مستقرا مضاءً بعناية وشفافية، تاركا للاخضر فرصة للنمو.

وفى «**طيوركبيرة وطيور صغيرة**» وهى أحب اللوحات إلى، يسعى السيوى لخلق عالم بعيد يأنس له، فيأتى رقيقا عذبا متجانسا يخلق فى النفس هذة الرغبة الملحة فى السكينة.

معرضٌ ثرى، حاولت أن أقدم انطباعات سريعة لبعض اللوحات، ولكن المعرض يظل حدثا هاما فى حياتنا التشكيلية، ليتقدم السوي به ليقف مع طليعة التشكيليين الذين يسعون إلى تجاوز الاطر السياحية والتقليدية والتلفيقية فى حركتنا التشكيلية المعاصرة.

كيف امسك احساسى بالهواء؟

وعن معرضه عالمه وأسلوبه وأماله يقول عادل السيوى

....

المكان كشىء ثابت هو موقع لتكرار التجربة، أما الزمن فهو هذا الشىء المنفلت.. والقضية الاساسية هى كيف تحدد فعل الزمن فى المكان

فى معرضى السابق (**نوافذ على البحر**) كنت أحاول تحويل المكان إلى قفص صدرى.. إلى غرفة.

بدأت العلاقة برسم غرفة ترى من أعلى، كنت أرسم المكان وعينى تدور، ومن هنا جاءت فكرة تقويس المكان

بعد فكرة الاستقرار، اتسع المكان، وماعاد غرفة، وكان معرضى هذا، وهو بدايات لمكان واسع (**المدينة- القاهرة**)وأظن أن القاهرة/ المدينة سوف تستغرقنى لمدة طويلة. القاهرة مدينة خاصة جداً، لأن تكوينها الهندسى لايخضع الناس له، وحضور الناس فيها هو الذى يحقق وجودها. ولهذا السبب،أنا لا أتعامل مع التجليات الخارجية (**الابواب الفلكلورية، الملابس الخ..**) إنما أود التعامل مع شىء قاهرى.

ان التعامل الوصفى (**مايميز المكان**) يؤدى لحالة، لصنع خصوصية مع اكتشاف شىء انسانى فى تجربة القاهرة. فى لوحة «وسط البلد.. رؤية للمدينة.، هذا الاحساس الوثنى. فى «**حى شعبى**».. لاتوجد أى سيادة معمارية للمكان، لون اللحم البشرى هو الذى أعطى للوحة سخونتها فى لوحة «**الطيور والريش**».. حاولت الخروج من التجربة، والتعامل مع الخيال، والوصول إلى مناطق شعبية داخلى.

.........؟

الجزار قدم شيئا جميلا فى اعماله، تجربته مع العالم كانت فى حجم تجربته مع الخيال.. فرأينا هذا السحر، وهذه الحالة السكونية..وقد شغلتنى أعماله كثيراً.



وفى لوحتى لـه، حاولت أن أكون محاورا، كيف أمسك إحساسى بالهواء الذى «ينطر» الاشياء ويخفف من وزنها؟

.................؟

أحب الاقتصاد فى اللون. وأقوم بعمل سلم من الرماديات والبنيات لأقيس بهما توهج أى لون.

فى «ريش» وطيور وملاك قديم» خرجت من طريقتى القديمة.

............؟

الابيض والاسود صراع تراجيدى غير درامى، طرف ينفى الآخر مثل قدر الآلهة، وعندما أتعامل مع الابيض والاسود أحس أن اللوحات فيها تراجيديا، أما اللون فيقوم بفعل الدراما. وأنا الآن أميل إلى البعد عن الصراع التراجيدى، لأن اللون هو الاكتشاف الحقيقى. وأحاول التخلص من أى بقايا «تراجيديا» فى رأسى.

....

أحيانا أكون أسيرا لأدواتى، وأدخل أحيانا فى عوالم ليست لى.

فى فترة كنت فى حاجة لتقليل اللون لبناء الفراغ، ولم تكن لدى إمكانيات تسمح بذلك، أما الأن أصبح الموضوع أكثر نضجا، ويسمح بدخول اللون. ومنظور اللون شىء مدهش.

مشروعى القادم هو محاولة تناول أنواع قاهرية، اشكال اسطورية أترك القاهرة كمكان، وأدخل القاهرة كبشر، أحاول الاقتراب من الأنماط، اللون هو الاساس، وأسعى أن أفصل نفسى عن أشياء موحية جداً، لأن خوفى الاساسى أن تكون اعمالى القادمة موحية بشكل زائد.

وأخيرا نسجل ماكتبه الايطالى رويرتو بورديجا **..إلى عادل السيوى**

١- الإحتفال بكل يوم

فى هذه اللوحات مشاهد للصباح، إبتعاد عن الليل وأحلامه، وعن الفجر وما يحمل من نبوءات، إنه الصباح المشترك، حين تتصاعد الأصوات وتتردد التحيات.

وإذا كان جسد الحياة مثقلاً بالعديد من الصعاب، فإن المجيء المستمر للنهار، يهبنا دائما بهجة البدايات.

فى هذا الزمن الذى يأتى نحونا إمكانية للحماس، ومقدمة للحلم بأن يصبح اليومى والمألوف أمراً جميلاً.

٢- جمال لايثقُل

إذا لم يسع الجمال لتملكنا، فإنه يصبح قوة تدفعنا لتجاوزه والخروج من حدوده، هكذا يتحول فعله فينا إلى نوايا وأفكار ومشاعر أخرى.

فى جمال الماء والضوء وألوان السماء تواضع عظيم، إنه جمال لايحاصرنا، لكنه يدفعنا للرؤية ويحثنا على الذهاب.

فى هذه الألوان محاولة للإقتراب من جمال لايثقُل ولايسعى لإحكام الأسر.

٣- خفة الروح

الروح هو ذلك الجزء منا الذى لايكلّ ولايتعب، دائماً سريع وملون يتُوثب للرحيل، ويحن نفس القدر للرجوع.

فى هذه التجربة مساحات، يمكننا أن نتأمل خلالها حركة الذكريات والمشاعر إنها الفرحة بالذهاب والإبتهاج بالعودة.

٤- الإنفصال البهيج

يشدنا الحنين دائماً لأشخاص وعوالم، يحلو لنا أن نعود إليها، وأن نتوقف عندها. ولكن خصوصية الأماكن والشخوص فى هذه التجربة، لاتكمن فى كشفها عن هويتها وإنما فى إنفصالها البهيج، فهى عوالم مفتوحة للإحتمالات. إنها الرغبة فى الإبتسام، حين تتسع لتضم الطفلة، والقرىء الضرير، والسحابة العابرة معاً فى محاولة للإنفلات، تتحرر الكتلة فيها من ثقلها، ويتأهل عبرها الروح للفرح.

٥- التحرر من الأشياء المكتملة.

تأهب الروح للفرح هو المحور الذى تدور حوله الأماكن والأشياء. فى هذه اللوحات تميل المستويات، تتقوس الخطوط تستدير الكتل، تهتز الأجساد، ترحل الأشياء تاركة خلفها عالماً من التحولات.

تنهار الخلفيات، تتحول فى إنحسارها إلى جسد هجرته مادته.

تصعد الخطوط وتهبط، كأصابع تتردد فى الإمساك بالأشياء، تحيط بها ثم تعود لتحررها من جديد.

فى هذه الأعمال تردد رقيق، يذكرنا بحوارات بدأت ولاتريد أن تكتمل.

٦- مساحات سوداء

نتذكر فى اللون الأسود مشقة التوافق والإتصال، يذكرنا الأسود بالمسافة التى تبعد الأغنيات عن أمور الحياة، يقول لنا الأسود: إن الألوان لم تنجح بعد فى الدخول إلى العالم، ومصاحبة الناس، فظلت موضوعاً للرغبة، هذه الرغبة فى سيادة اللون، وإشتعال الغناء، تتوهج خلف مساحات سوداء.

٧- القاهرة، مدينة لاتختصر.

ليست مشاهد من حلم، ولامقاطع من حكاية خرافية، وإنما نظرة من أعلى إلى مدينة تتراجع



جدرانها، وينحسر كيانها المعمارى أمام هذا الحضور الصاخب للبشر. فى لوحات القاهرة محاولة للإمساك بالجوهر الداخلى للمدينة، فهذا الإمتداد الأفقى يفوق محاولات الإرتفاع، وهذا العدد المتواجد دوماً، يجعل إغتراب هذه الكتلة البشرية أمراً بعيداً.

ولذا كانت المدينة جحيماً يومياً مستمراً، فإن هذا التجاور الحميم، يكشف عن إمكانية الشعر فيها.

لاتقف الحياة فى هذه المدينة عند حدود التحقق العملى وحده، ولاتسعى للإمساك باليوم، وإنما تكشف فى ضجيجها وإهتزازها، عن رغبة فى التواصل والإنفلات.

٨- ذاكرة الحس

ليس هناك عالم خارجى علينا أن نصوره، وإنما هناك عالم ينبغى الدخول إليه، لأنه يضم بداخله العوالم الممكنة.

يمكننا، هكذا، أن نعيد الكلمات إلى منبعها الدافىء، إلى مناطق الحس والعاطفة. وهكذا، أيضاً، يمكن للذكريات أن تتحرر من سطوة الحقائق، والتواريخ، فتصبح ذاكرة جديدة.

تدفعنا الأضواء والألوان إلى مواقع الحنين التى لا زالت تنبض داخلنا.

رسالة صنعاء:

سلاما جميل غانم

د. أبوبكر السقاف

عندما صدر العدد الأول من مجلة الثقافة الجديدة في عدن قبل سنوات لفت نظرى مقال عن آلة العود كتبه الفنان جميل غانم. وكانت المرة الأولى التى أقرأ له فيها. وجدت فى المقال احاطة مدهشة بتاريخ هذه الآلة العريقة فى التراث الشرقى والعربى ولمست فى غضون المقال روح حب عميق لهذه الألة الساحرة التى تحتل موقعا مركزيا فى موسيقانا العربية.

وتلك السطور التى كتبها جميل من الأعمال النادرة التى تظهر فى الدوريات العربية عامة والدوريات المحلية خاصة.

ومنذ ذلك اليوم عزمت على التعرف على هذا الفنان عندما تسنح الفرصة، وزاد من عزمى أنى قبل ذلك بثلاث سنوات كنت قد جمعت مكتبة موسيقية فيها للعود فى التراث الاوروبى مكان خاص، ولاسيما تلك القطع التى كتبت لتعزف على العود فى عصر النهضة وبعده بقليل. ادركت بعد سماع عزف الفنان جميل أن المدرسة اليمنية كسبت فنانا قديرا، وأنه يعدها بالكثير.

وكانت الفرصة التى سنحت للتعارف حزينة. ذلك أنى عدت من الخارج ومررت بعدن لتقديم العزاء فى فقيد الحركة الوطنية العزيز عبد الله باذيب، وأبلغنى أحد الأصدقاء أن مجلس العزاء فى منزل الأخ جميل، وضم المجلس عددا كبيرا من الأصدقاء. ولم أستطع فى تلك المناسبة أن أتحدث معه عن مقاله.

ورغم قلة المعزوفات التى سجلها الا أنها تقدم الفنان خير تقديم. وقد حرصت على اقتنائها، واهدائها الى الأصدقاء، لاسيما الذين خارج الوطن العربى. جمع جميل فى مختاراته الأغنية المحلية على تعدد ألوانها وأقاليمها الى الأغنية العربية وطعمها بمعزوفات يونانية معروفة. وقد أعاد توزيعها فظهرت فى سياق جديد أضفى عليه العزف روحا أخاذا. وتجلى ذلك الروح فى اعادة توزيعه للمقطوعات العدنية الشائعة منذ العقد الخامس. وكان هذا أكثر مااسترعى انتباهى. أن تلك الأغانى بدت فى توزيعه الجديد متحررة من حدودها القديمة، أكتسبت رحابة خاصة قربتها من الأغانى المحلية الأخرى والأغنية العربية، ومن العصر الذى نعيش فيه.

فيفضل فن جميل اقتربت اكثر من الأغنية العدنية، وكنت قبل ذلك أضعها فى هامش متنه



أغان وألوان يمنية أخرى، ربما باستثناء أغنية الزفاف «قمرى شل بنتنا...» وبمراجعة دقيقة أدركت أن ممانعه باطنية كانت تحول دون تذوقى لما تدمه أهلى فيها من فن جميل. كانت حدود طربى بفنها لاتتعدى اللحظة واذا بعزف وتوزيع جميل يصنع من اللحظة زمنا داخليا، ديمومة، فاصبحت استعيد تلك المقطوعات، وتهبط على فجأة وأنا فى غمرة انشغال بأمر بعيد عن الموسيقى. وذلك كله بلاشك علامة ارتباط وجدانى وجمالى بعيد الغور لايقف عند حدود الاستهلاك السريع، بل يصل الى عمق التكوين الشخصى.

وقد يتساءل القارئ، ولماذا كل هذه المشقة الرحلة الطويلة الى فن مدينة تعيش فى قلب كل واحد منا صنوا للجمال والسحر والطلاقة.

وقد يزداد تساؤل القارئ حدة أو استنكارا اذا علم أن منزل كاتب هذه السطور يقع على بعد فى مكان عن عدن تقطعه السيارة فى أقل من عشرين دقيقة.

ولعل عذرى أن المكان فى تلك السنوات كان مكنه، وأن الزمان لم يكن يقاس بهذة البساطة. كان العالم الثقيل الذى انهار مع استقلال الجنوب معن فى تمزيقنا رأسيا وأفقيا. وأنا من جيل كان يطلب منه أحيانا ابراز بطاقة هوية لدخول عدن، ويحرم من الالتحاق بكلية عدن رغم أنها مبنية فى ذلك الجزء من المحمية الذى يقع منزلة فيه.

كنا نسمع عن فن عدنى بل وطبيعة عدنية لاباعتبار كل ذلك جزءا من عالمنا الطبيعى وروحنا، بل جزءا من محاولة لتأسيس هوية جديدة يرعاها المستعمر بطرد كل أبناء اليمن القاصى منهم والدانى. وتشكل وعينا فى خضم هذا المعترك السياسى والنفسى، وماكان بامكان الفن أن ينجو من رذاذ هذا الصراع. ولعل هذا يوضح اكثر من أى أمر آخر كيف يشوه الاستعمار العالم الداخلى للمستعمر عندما يحاول فرض حقائقه عليه. كان صدى ذلك واضحا فى تعصب الجمهور لهذا الفنان أو ذاك، واذا كان للذوق أثر فى ذلك، بلاشك، تحدده درجة اقتراب الفنان من الموروث الفنى فى المناطق اليمنية التى تتميز بألوان غنائها، الا أن ذلك يتصل بموقف ويكون فيه التعصب لفنان بعينه علامة على موقفة السياسى

الفن طاقة تحرير هائلة، وفن «جميل» شاهد على ذلك. كانت علاقتى بالأغنية العدنية تنطوى على شئ من الاغتراب، تخلصت منه مع فن «جميل». ولن أقف عند الجوائز التى نالها فليست دائما دليل الموهبة.

كنت ألوم نفسى كيف تطوب لأغانى عشرات الشعوب، وتولع حتى الادمان بالموسيقى الكلاسيكية الغربية وتبدو قليل الحماس لفن رائع فى المدينة التى نحبها. لم يكن الأمر رفضا محضا، فكل أحابيل الاستعمار لم تستطع أن تقطع الأواصر الوطنية والشعبية بمدينتنا، لأن أبناء الشعب اليمنى من كل أرجاء اليمن كانوا يصنعون عدن كل يوم، ويكسبون بحرها وحاراتها وغناها كل البهاء الذى يلازمها فى الذاكرة، وهم الذين جعلوها تقترن فى نفوسنا بالجديد والجميل وبالتضامن، وكذلك بالصراع من أجل الحرية والتقدم.

كانت الأغنية العدنية تبدو لى شديدة التأثر بالأغنية المصرية والهندية، وساعدت مطولات بعض الفنانين التى تقلد فنانين مشهورين فى مصر والحديث عنها باعتبارها فن عدن على ترسيخ هذا الرأى. وحجب هذا الحكم الجوانب الأساسية فى الأغنية العدنية التى تعبر عن جماع شخصية عدن فى المستوى الفنى، فتلك المكونات الأغنية المصرية أو الهندية والموروث المحلى المرتبط بأغانى الصيادين وغناء المناطق اليمنية، انما كان يفصح عن نفسه فى ذلك الامتزاج الذى هولب الأغنية العدنية ومع الأيام أدركت أن عدن مدينتنا الوحيدة التى يعرف ابناؤها أنفسهم بانتمائهم اليها وحدها. فلا يبقى فى تعريفهم بأنفسهم شئ من الروابط القبلية أو الجغرافية، فيتسع معناها حتى للوافدين اليها من غير اليمنيين فيدخلون رحاب اليمن من باب عدن المشرع على البحر والمرح.

الأغنية العدنية «توليفة» جديدة تفصح عن نبض مدينة معاصرة ويوحد فى متحد واحد احساسات ومشاعر كل الذين يعيشون فيها وهى علامة من علامات وجودهم كالمبرز العدنى والبخور والفل والدرع والشعر.

عندما استمعت الى «جميل» فى العقد السابع كان الماضى قد ابتعد فى الزمان، وبقيت منه الشواهد التى كانت متحررة من أوضاره ومنها الأغنية العدنية.

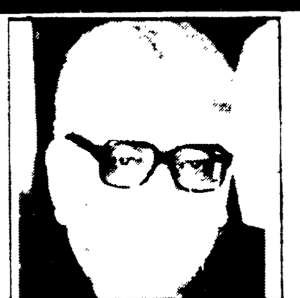
كانت عدن ملاذ كل أغانى اليمن، وقد أجاد المغنون فيها أداء كل الألوان اليمنية، حتى اقترن بعضها بهم، دون النظر الى القرية أو المدينة التى ينتمون اليها. كانوا يشكلون فن الغناء العربى فى اليمن كله، ومن اسطواناتهم القديمة تطل علينا اليوم مقطوعات علينا أن نؤرخ بها تطور فن الأداء سواء بالعزف أو بالغناء لكبار المغنين الراحلين. كان جميل يحتفظ بمجموعة نادرة من تلك الاسطوانات، وذلك بلاشك جزء من عمله ووعيه الجمالى الرفيع وعلمه، وعسى أن تكون الآن فى أيد أمينة فقد عانى جميل من دهره، وغادر مدينته اكثر من مرة ليعيش فى هذا القطر العربى أو ذاك، وأهدته حياتنا الاجتماعية وربما السياسية اكثر من زورة مرض. ان خللا دفينا فى نسيج حياتنا يعادى الموهوبين واصحاب النفوس الشفافة، وهم أول من يفترسه هذا الفن الكامن فى التفاهة التى تبدو زاهية أحيانا. وكان ذلك وراء قلة انتاجه فى السنوات الأخيرة.

رحل الفنان «جميل غانم» وهو يقترب من عامه التاسع والأربعين، شاهدا على عصره بعد أن منح عمره أعمارا جميلة لكل أبناء وطنه. فسلاما ياجميل.

مع الباعة

كتاب الأهالي رقم ٣١

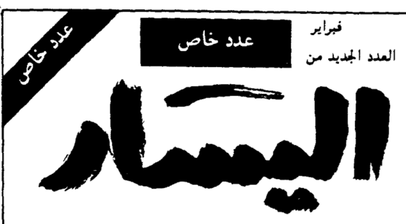
د. فؤاد مرسي



معارك سياسية

المقالات والدراسات التى نشرتها له الاهالى بين عامى ١٩٧٧ و ١٩٩٠.

باقة من الزهر يضعها "كتاب الاهالى" على قبره فى عيد ميلاده السادس والستين نيابة عن تلاميذه وأصدقائه وباسم الشعب والوطن.



رابة المستضعفين في الأرض

العدوان الأمريكى على العراق
المتواطئون والمعارضون والضحايا

* الحقائق الكامله لحرب الخليج فى ٩ تقارير من: واشنطون- حيفا- القدس- عمان- القاهرة- موسكو. يكتبها.. حسين عبد الرازق ونظير مجلى وحنا عميره وسمير كرم وأحمد الخميسى ود. عثمان محمد عثمان وفريدة النقاش وصلاح عيسى.

لماذا نرفض الدور المصرى فى الخليج؟

أسرائيل العضو ٢٩ فى التحالف

* من إغتال أبو إياد وأبو الهول؟

برنامج «الألف يوم» عودة للرأسمالية

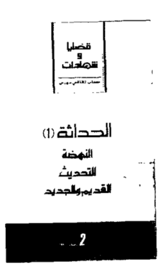
نواب التجمع واليسار يواجهون الطوارىء

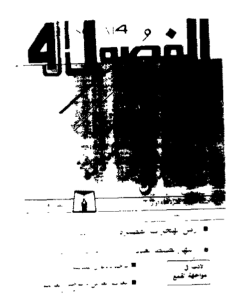
. وأقراء لهؤلاء: ابراهيم فتحى- د. أحمد حسن ابراهيم- أحمد الحصرى- أحمد يوسف- أمينة النقاش- أمينة شفيق- د. جلال أمين- حسن بدوى- د. رفعت السعيد- ماجدة موريس- محمد الجندى- محمود أمين العالم- د. محمد عبد الفضيل- مصطفى طيبه- هشام مبارك.

١٠٠ صفحة — ١٠٠ قرش

رئيس التحرير: حسين عبد الرازق

إصدارات جديدة

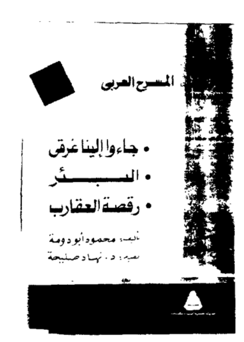


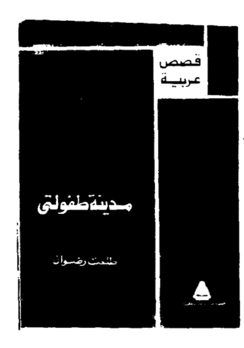


صدر العدد الثانى من المجلة المتميزة **«قضايا وشهادات»** تحت عنوان: الحداثة، (النهضة، التحديث ،القديم والجديد)

وفى العدد يدور الكتاب المشاركون حول هذا العنوان الشائك (الحداثة) فيكتب سعد الله ونوس: بين الحداثة والتحديث فى أفتتاحية العدد ويكتب أيضا عصام الخفاجي وفيصل دراج ود. أنيسة أمين ود. غالى شكرى ود. يوسف سلامة وعبد الرحمن منيف ود. فريال جبورى غزول ومحمد جمال باروت ود. عبد الرازق عيد ود. وليد اخلاصى فى القسمين الاول والثانى حول تحديث المجتمع، ومرايا الحداثة فى الادب، أما فى القسم الثالث الذى يحمل عنوان فكر متغير فى عالم متغير يكتب السيد ياسين عن جدلية السقوط والصعود والوسطية ويكتب د. جابر عصفور عن اسلام النفط والحداثة ويكتب د. نصر حامد أبو زيد عن النصوص الدينية بين التاريخ والواقع.

وجدير بالذكر أن شهادات وقضايا تضم فى هيئة تحريرها أربعة من رموز الثقافة العربية هم عبد الرحمن منيف وفيصل دراج وسعد الله ونوس وجابر عصفور، وسبق أن أصدرت عددا هاما عن طه حسين.





صباح الحب الجميل

عن سلسلة أصوات أدبية التى تصدرها الهيئة العامة لقصور الثقافة صدر للقاص رفقى بدوى مجموعته القصصية الجديدة «صباح الحب الجميل» تضم أكثر من عشرين أقصوصة. استطاع القاص أن يصطاد لحظات فى غاية الشعرية بلغة سلسة ومتميزة، وسبق أن صدر لرفقى بدوى «هومونيا الحزن والعبقرية (قصص قصيرة ٧٦)، أنا ونورا وماعت (قصة طويلة ٧٨). البحث عن حقيقة مايقال (قصص قصيرة ٨٣)، هذا ماحدث أولا (قصص قصيرة ١٩٨٣)

ليل المدن القديمة

عن دار الغد صدر للقاص ربيع عقب الباب أولى مجموعاته القصصية «ليل المدن القديمة» والمجموعة تضم ستة عشر قصة، تدور معظمها فى المحلة الكبرى- بلد القاص- حاملة زخم العلاقات الانسانية وكاشفة عنها، والقهر الاجتماعى هو الهم الذى يسعى الكاتب فى مجموعته كلها أن يظهره ويؤكد عليه مستعينا بخبرة حياتية جعلت من قصصه قطعا خالصة من الصدق المصفى.

محمود أبو دومه ومسرحياته الثلاث

عن سلسلة المسرح العربى التى تصدرها الهيئة العامة للكتاب صدر للكاتب المسرحى محمود أبو دومه ثلاث مسرحيات (جاءوا الينا غرقى، البئر، رقصة العقارب)

وفى المسرحيات الثلاث -كما تقول د. نهاد صليحة فى تقديم الكتاب- يكشف المؤلف عن وعيه العميق بلغة المسرح المركبة فى اختياره وتوظيفه للمكان ، فالمكان الذى يختاره محمود أبو دومه مسرحاً لحدثه الدرامى ليس مجرد خلفية أو إطار محايد يمكن تغييره وتبديله دون أن يتأثر المعنى بل هو تشكيل بصرى فاعل، ومحيط رمزى ينتظم دلالات العرض، ويبرز الصراع الاساسى،





كما يخلق الجو النفسى العام للمسرحية، ويعكس بنية العلاقات الدرامية بين الشخصيات- أى بنية عالم النص.

وفى المسرحيات الثلاث التى يضمها هذا الكتاب وتمثل التجربة الأولى للفنان محمود أبو دومه فى مجال التأليف المسرحى، يلمس القارىء بوضوح إمكانية العرض المسرحى المضمر فى النصوص، إذ يحمل كل نص فى ثناياه شفرته الاخراجية، ففى مسرحية البئر على سبيل المثال، يستخدم المؤلف اللونين الابيض والاسود بالتناوب فى ملابس الممثلين استخداما دلاليا هاما.

أحبكم لوتعرفون كم

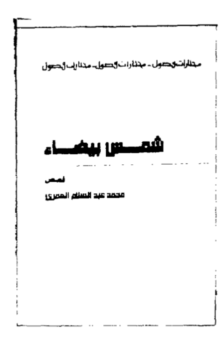
ديوان جديد للشاعر الفلسطينى شكيب جهشان . وهو واحد من شعراء الأرض المحتلة من الجيل الثانى بعد درويش والقاسم وزياد. يقول جهشان فى قصيدة «أيها الطالعون مع القرنفل»:

«أيها الطالعون مع القرنفل والياسمين والسنابل
يا أبنائى وإخوتى ورفاقى
بعيدة هى المرافىء
وطويلة هى الطريق
يا أحبائى
للمرة الخمسين تبحرون
والمراقىء بعيدة»

عودة الفصول الأربعة

عادت الى الصدور مجلة «الفصول الأربعة» التى تصدرها رابطة الأدباء والكتاب بليبيا. وكانت المجلة قد توقفت لفترة من الوقت ثم عادت مؤخرا إلى الظهور كمجلة فكرية شهرية- لافصلية كالسابق- يشرف على التحرير: أمين مازن (رئيس الرابطة)، ويرأس تحريرها: كامل عراب.

أحتوى عددها الأخير على العديد من المواد





الغنية من دراسات ومقالات وقصص وأشعار لكل من: فوزى البشتى وأمين مازن ومفتاح العمارى ورمضان سليم وعبد الهادى عبد الرحمن وبشير القمرى وعلى صدقى عبد القادر وجيلانى طريبشان وفرج العربى ونصر الدين القاضى ومحمد الفقيه صالح، وبشير زعبيه وسالم العبار وعبد الله زاقوب وجهاد فاضل.

مدينة طفولتى

مجموعة قصصية للكاتب طلعت رضوان، صدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب. تتضمن ستة عشر قصة قصيرة «تتوزع بين التشبث بالقيم الخلاقة ومحاولات ردمايهدمها ، بين الحلم بالتواصل مع الآخر وانكساره على صخور الواقع ،متخذة طرائق سرد تكشف دون مواربة عما ترومه ، طرائق تحدد وتؤكد المفارقة داخل اللحظة القصصية».

لويس عوض: الفرعونى

«لويس عوض: هذا الفرعونى» كتاب جديد صدر عن مكتبة مدبولى للزميل سليمان الحكيم يتناول فيه فكر د. لويس عوض بالتحليل والنقد من خلال مناقشته للنزع «المصرى» عند د. عوض ويؤكد أن مصر عربية.

شمس الرخام لجمال القصاص

عن الهيئة المصرية العامة للكتاب صدر ديوان «شمس الرخام» للشاعر جمال القصاص، الذى يعد واحدا من جيل التجربة الشعرية الجديدة فى مصر.وأحد شعراء جماعة «إضاءة ٧٧». سبق أن صدر للقصاص ديوانه الأول «خصام الوردة» عن مطبوعات «اضاءة ٧٧» عام ١٩٨٤.

يقول:

«لا النهر فاتحتى ولاشجر الكلام حدودى
لربابتى مزق آخر
ليدى هذا الشوك، قلت سميتى
فرمت عباءتها، تملت، اجفلت
وتحصنت بنثارها وتقطرت فى دفقة النور الخفى
ثقلت مفاتنها على
حجر أنا
وزمانها ماء ينام على يدى»

مطبوعات «فرح»

عن دار «مؤسسة فرح للصحافة والثقافة»- التى أسسها مؤخراً بقبرص الكاتب والناقد الفلسطينى عبد الرحمن بسيسو- صدرت عدة أعمال، من بينها الطبعة الثانية لكتاب د. جابر عصفور «مفهوم الشعر»، ومجموعة قصصية للقاص الفلسطينى رياض بيدس بعنوان «صوت خافت». وسلسلة كتب للأطفال صدر منها: الامبراطور والموسيقى، بقلم نورى الجراح ورسوم سحاب الراهب- شادى والعصفور، بقلم نصرى الصايغ ورسوم سرور علوانى- الفيل مغلوب والفأر غالب، بقلم زكريا تامر ورسوم ناصر نعسانى- العصافير وشجرة التوت، بقلم زكى مدلل ورسوم سرور علوانى.

ثقافة المقاومة ومواجهة الصهيونية

كتاب «ثقافة المقاومة ومواجهة الصهيونية» هو مجموعة الأبحاث والمناقشات التى دارت فى الندوة الفكرية التى انعقدت المنعقدة تحت هذا الاسم قبل عام فى مقر حزب التجمع بالقاهرة ولعل صدوره فى هذه الأيام عن مركز البحوث العربية أن يلبى حاجة ملحة فى الساحة الثقافية للكشف عن العلاقة الوثيقة بين المشروع الصهيونى التوسعى من جهة وبين الأمبريالية الأمريكية التى أسفرت فى حربها الوحشية ضد العراق عن الأهداف الحقيقية لها فى المنطقة، ألا وهى الهيمنة الشاملة وتفويض إسرائيل كقاعدة نووية وحيدة- بعد تدمير العراق- لفرض إستقرار أمريكى قائم على الإرهاب وإستنزاف الثروات وتدمير المشروع التحررى القومى العربى، وتمزيق أوصال الأمة.

ماهو الثقافى فى هذا المخطط؟ هذا ماتكشفه لنا بحوث الكتاب ومناقشاته التى شارك فيها أربع وعشرون باحثا وباحثه من المناضلين فى كل من مصر وفلسطين ولبنان

يقول خالد محيى الدين الأمين العام لحزب التجمع فى كلمة إفتتاح هذه الندوة «لقد أبرزت لجنة الدفاع عن الثقافة القومية على أفضل نحو صورة المثقف المناضل، وكان لأعضائها شرف التصدى للوجود الثقافى الصهيونى فى أول صوره فى بلادنا حين وقفوا ليوزعوا بيانها حول جناح العدو فى معرض القاهرة الدولى للكتاب سنة ١٩٨١، وساندتهم جماهير واسعة، وقد تواصل هذا الفعل عاما بعد عام حتى نجح المثقفون فى وقف مشاركة اسرائيل فى هذا المعرض وإستمر ذلك كتقليد رائد فى حركة الثقافة المصرية وأصبح المثقفون الوطنيون الديموقراطيون منذ ذلك التاريخ وحتى الآن هم الحراس الحقيقيين لمقاومة التطبيع فى النقابات والاتحادات والتجمعات العمالية والمهنية.

نعم.. لابد أن يقترن القول بالفعل..»

وتقول الدكتوره لطيفة الزيات رئيسة لجنة الدفاع عن الثقافة القرمية «فى وجه حملة تشكيك فى منطلقاتنا الوطنية العربية، نجد أنفسنا الآن فى حاجة الى توكيد ما إعتبرنا أنه بديهيات وما إستقر على مر التاريخ فى نفوسنا كمعتقدات، ونجد أنفسنا فى حاجة من جديد إلى القول أن عداءنا للصهيونية عداء ثابت وعداء استراتيجى، ونحن نعادى الصهيونية لأنها تحتل أرضا عربية، ونعاديها أيضا لأنها الإمتداد الطبيعى للأمبريالية فى منطقتنا، تنفذ بالقوة، السلاح والاقتصاد السياسة الأمبريالية فى المنطقة».

شمس بيضاء

صدرت مؤخرا للقاص المتميز محمد عبد السلام العمرى مجموعته القصصية الجديدة «شمس بيضاء» عن سلسلة «مختارات فصول» التى تصدرها الهيئة المصرية العامة للكتاب، وتضم المجموعة خمسة عشر قصة توحى بأن الكاتب على معرفة حميمة بكنه القص، وأهم مايميز تجربته أنها تتناول هذا الاغتراب الذى يخيم على الروح المصرية، وخصوصاً خلال فترة الانفتاح وماتلاها من نتائج، أخذت تغير فى سلوك الشخصية المصرية.

وهذه المجموعة الفريدة- كما يقول محرر السلسلة- تعبير نادر عن حساسية جيل لم يعش الا تجربة «التوسط»، ولم يعرف عن فرادة الافذاذ سوى الاساطير وذكريات الطفولة، ولم يعرف عن الاحلام العظيمة سوى مشهد السقوط أو مشاعر الاحباط حين إنجلى وهم أصحابها: فى هذه القصص تعبير عن سيادة العادية، وتساوى السامى مع الدنىء وديمومة ارتخاء الجفون دون تحديق مستميت فى وجوه الكائنات فى ضوء ساطع أو فى ظلمة حالكة: فالضوء دائما مستتر والماء دائما فاتر والارواح دائما فى الاعراف والتجارب دائما فى المفتتح- أوعلى الأكثر فى المنتصف تنتهى بلاختام ولاذروة، والعبارة دائما محايدة، والرؤية مع هذا، تنفذ إلى أعماق أو إلى جذور التوسط والعادية والفتور.

أن التحدى الذى يقبله العمرى، وينتصر فيه، هو تحدى التعبير عن الفتور دون أن يتسلل الفتور إلى التعبير.

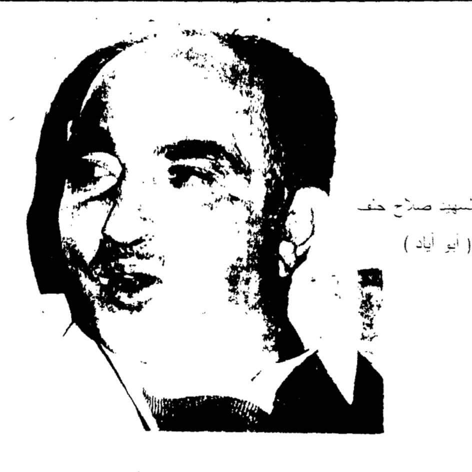
منع «الناقد» من دخول مصر

قررت السلطات المصرية منع مجلة «الناقد» من دخول مصر. ومجلة «الناقد» التى تصدر منذ عامين عن دار رياض الريس بلندن، هى مجلة شهرية ثقافية ديمقراطية تتسع لكل ألوان الفكر والابداع، وتعنى بحرية الكاتب والكتاب، وقد استقطبت فى الكتابة إليها نخبة من المثقفين والمفكرين والمبدعين العرب، من كافة التيارات الديمقراطية والمستنيرة.

وكان العدد الأول من «الناقد» قد منع من دخول مصر لاحتوائه على تفريغ الشريط المظلم للشيخ بن باز السعودى، الذى يدعو فيه- على منابر مساجد السعودية إلى إباحة دم كل الكتاب والمفكرين التنويريين والليبراليين والحداثيين العرب، بدءاً من نزار قبانى واحسان عبد القدوس، مروراً بزكى نجيب محمود وفؤاد ذكريا ، وانتهاء بأدونيس وعبد الوهاب البياتى وعابد الجابري!!

وبعد اتصالات متوالية سمح بدخولها من العدد الثامن، حتى الشهر الماضى، حين منعت لسبب غير معلوم. ويفسر البعض منعها من دخول مصر، بموقفها من حرب الخليج، وهو الموقف المختلف عن موقف السلطات المصرية، حيث يندد بوجود القوات الأمريكية والاجنبية فى الأراضى العربية. شأنها فى ذلك شأن بعض المجلات والصحف العربية الأخرى، التى منعت لنفس السبب.

و«أدب ونقد» تهيب بالمسئولين إعادة النظر فى منع «الناقد» لأنها واحدة من المنافذ الثقافية والابداعية الهامة فى الوطن العربى، حتى تكون للقول بحرية الرأى لدينا مصداقية أكيدة.



الشهيد صلاح خلف

(أبو أياد)

المغولُ يريدوننا أن نكون كما يبتغون لنا أن نكون

حفنة من سقوط الغبار على الصين أو فارس

ويريدوننا أن نحبَّ أغانيهم كلها

كي يحل السلامُ الذي يطلبون

سوف نحفظ أمثالهم

سوف نغفر أفعالهم

عندما يذهبون

مع هذا المساءِ إلى ريح أجدادهم

خلف أغنية السنديان

محمود درويش

□ في سلسلة « الشعر والشعراء »

محمود سامي البارودي



إعداد : محمد عفيفي مطر   رسوم : نبيل تاج

□ في « مكتبة التاريخ »

صك المؤامرة
(وعد بلفور)

جميل عطية إبراهيم / صلاح عيسى

□ في سلسلة « الأفق الجديد »

من القلب للقلب

قصص : فؤاد حداد

رسوم : محيي الدين اللباد

□ في سلسلة « الحكايات العلمية للصغار »   يكتب : صنع الله إبراهيم

- الصقر الأسود يحلق إنذاراً
- المرجان يستعين بالصواريخ
- الحصان يحتقم لرفيقه
- ثعلب الصحراء في خطر
- وأنارت الدودة مصباحها

رقم الإيداع : ٦١٧١ / ١٩٨٣

طبعت بمطابع شركة الأمل للطباعة والنشر
«إخوان مورفيتى سابقا»
تليفون : ٣٩٠٤٠٩٦

صراعات اليمين واليسار فى أدب نجيب محفوظ

٦٧

مارس
١٩٩١

• حوار مع ألفريد فرج : القديم والحديث يتعانقان في مسرحي •

• (بيضاء) يوسف أدريس القديمة وأقواله الجديده •

برهان كركوتلي

أدب ونقد

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية/ شهرية يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي



السنة الثامنة/ مارس ١٩٩١/ العدد ٦٧/ تصميم الغلاف للفنان: يوسف شاكر/ الرسوم الداخلية مهداة من الفنان: جورج فخري



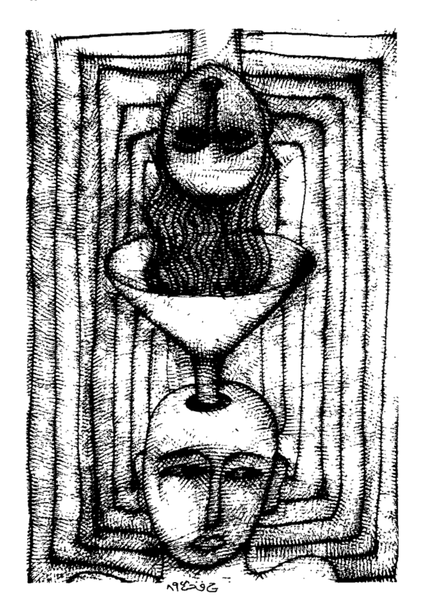
المراسلات: مجلة أدب ونقد/ ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت القاهرة/ت ٣٩٣٩١١٤
الاشتراكات: (لمدة عام) ١٨ جنيها/ البلاد العربية ٥٠ دولارا للافراد ١٠٠ دولار للمؤسسات/ أوربا وأمريكا ١٠٠ دولار باسم/ الاهالي- مجلة أدب ونقد
المقالات التي ترد للمجلة لاترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر
أعمال الصف والتنضيد: نعمة محمد على/ صفاء سعيد (مجلة اليسار)

رئيس مجلس الإدارة

لطفى واكد

رئيس التحرير

فريدة النقاش



مدير التحرير: **حلمى سالم**

سكرتير التحرير: **ابراهيم داود**

مجلس التحرير

ابراهيم أصلان/ د. سيد البحراوى/كمال رمزى/ محمد روميش

فى هذا العدد

قصص

قصائد

افتتاحية

ماذا نفعل الآن؟

فريدة النقاش

ماذا نفعل الآن بعد أن خسرنا جميعا ، خسر المهزومون وخسر المنتصرون، خسر الذين ساندوا التحالف العدوانى ضد العراق وخسر الذين ساندوا العراق، إسترد الكويتيون إمارتهم من أيدى العراقيين ليسلموها واقعيا للأمريكيين.

لقد تم تحرير الكويت بتدمير التضامن العربى لمدى لايعلمه إلا الله.

فما أفدح الثمن الذى سيدفعه العرب جميعا والذى دفعوه بالفعل دما ومالا وضغائن، وما أكبر مصيبتهم لأن الذى كسب كل شىء هو عدوهم القومى.. إسرائيل..

«عرب وباعوا روحهم».

هكذا قال محمود درويش سنة ١٩٨٢ لدى خروج الفلسطينيين من لبنان تطاردهم الجيوش الصهيونية بينما العرب الآخرون يتفرجون.

وبعد أقل من عقد واحد تطارد الجيوش الاستعمارية فى أكبر عملية عسكرية عرفها تاريخ البشرية همجية جيش وشعب العراق لتعيد العراق إلى مجتمع ماقبل الصناعة على حد قول المعتدين، وتحتل جزءا من أراضيه وتمعن فى إذلاله.

والعرب لايكتفون بالفرجة بل يشارك بعضهم فى المذبحة، بعد أن أسهم فى اغلاق كل سبل الحل السلمى لاحتلال العراق للكويت الذى قالوا عنه إنه الخطيئة الأصلية، بينما يعرف كل متابع لوقائع الصراع فى منطقة الخليج أن أمريكا كانت قد أعدت العدة لحربها الوحشية تلك ضد العراق

منذ زمن طويل، منذ خرج العراق من حربه العبثية ضد إيران وهو أقوى عسكريا، وهو منافس حقيقى فى تسليحة لاسرائيل

لايبرأن أحد النظام العراقى وقائدة الدكتاتور وطريقة حكمة الفردى واستقوائه على جيرانه ولكن المجرمين الحقيقيين يقبعون هناك فى واشنطن ولندن وباريس: هؤلاء الذين يريدون أن يبدأوا القرن الواحد والعشرين باعادة تقسيم العالم طبقا لمصالحهم، وختى لايجرؤ أحد على أن يدافع عن كرامته أو يحلم مجرد حلم بأن يقف ندا للقوى الكبرى التى تسلحت بالتكنولوجيا والثروة.. ثروتنا العربية وقررت أن تحل كل مشكلاتها المزمنة على حسابنا...

لقد تألمنا وسوف نتألم أكثر.. ولم نعرف الفرح لأن الكويت عادت لأهلها فهى عودة دامية لاتفسح مكانا للفرح.

ولن يستطيع أحد مهما بلغت به الامبالاة أن يتجنب هذا السؤال: ماذا نفعل الآن؟

ماذا نفعل، ونحن مهددون جميعا، وقد لوح لنا الإستعماريون الجدد بمصير الهنود الحمر قائلين إنهم لن يتورعوا عن الوصول إلى الإبادة.. قائلين أيضا إن السلام قرارهم تماما كما الحرب، وإن تحديد أسعار النفط -لنا- هو أيضا مسألة تخصهم وحدهم..

«كى يحل السلام الذى يطلبون» وهو سلام دام ومهين.

هل سيكون علينا اذن أن نبدأ من جديد.. نحرث الأرض من جديد ونسقيها بدموع المستضعفين فى الأرض الذين يواصل رأس المال العالمى إذلالهم بطول المعمورة وعرضها؟

هل نناشدهم: يا أيها المستضعفون جميعا إتحدوا؟

ان أخطر ما يمكن أن نواجهه من رد على سؤالنا هذا هو الشعور بالعزلة والإضطهاد والتقوقع داخل النفس بحثا عن هوية ترد على المذلة والامتهان الذى حل بنا جميعا... هوية سوف تتمترس كما هو معروف فى أزمنة الانحدار داخل وهم أصالة صافية وداخل الدين الذى يقال إن أعداء الله يتبغون تدميره وهو من ثم ملاذنا.. ندخل إليه فيما يشابه حالة الاكتئاب القومى.

لقد رفع الأصوليون فى وجه الحرب الأمبريالية الواضحة الأهداف شعار الصليبية الجديدة وهو ماردده إذاعة بغداد التى بثت بدورها دعاية دينية بدائية تراجعت حتى عن مقولات حزب البعث العربى الاشتراكى بأساسها العروبى العلمانى وتطابقت مع الطرف النقيض فى الحرب الذى خاضها بدوره باسم الله .

وأسهمت هذه الدعاية فى تغذية الروح الغيبية الميتافيزيقية التى غرقت فيها الجماهير العربية من المحيط إلى الخليج حين وجدت نفسها وهى المجروحة فى الصميم- نتيجة لوحشية العنف على العراق.-وقد أصبحت عاجزة بلا حيلة، فكان الدين ملاذا حتى وقفت بينها وبين الوصول إلى المعتدين الالاف الحواجز، من تبعية النظم وضعفها، ومن الحدود القطرية بين الأوطان، وفوق هذا وذاك من الانقسام الهائل داخل الوطن العربى كله على صعيد الوجدان القومى بين الرفض الغريزى

والأخلاقى لمنطق القوة الذى إستخدمه العراق ضد الكويت ويستحق الإدانة، وبين العنف الأمبريالى وتوحشه المدفوع بمصالح غربية عن المنطقة ولكنها جاءت تفرض نفسها بإسم شرعية المجتمع الدولى..

كان انقساما فى الوعى لابين الحكومات فحسب، وكانت محنة إضافية شلكت بدورها حاجزا أمام الجماهير التى هبت تتضامن مع العراق، بامتداد الأمة، وسوف يدفع بها الانهيار إلى الاحباط والاكتئاب والتعلق بمزيد من الأوهام.

إن حرث الأرض وتمهيدها من جديد بحثا عن رد للسؤال القومى «ماذا فعل الآن؟» يقول لنا إننا لسنا معزولين ولامضطهدين فى هذه الدنيا الواسعة التى هيمن عليها منطق الغابة.. فقد تبين لنا من قلب المحنة أن لقضية تحررنا أصدقاء كثيرين فى العالم حتى فى قلب هذا العالم الاستعمارى نفسه.. وإلا فكيف لنا أن نسمى تلك المظاهرات الحاشدة فى قلب البلدان الاستعمارية التى رفضت الحرب حتى قبل أن تبدأ؟

وكيف نسمى ذلك الموقف الأممى النبيل لعمال الشحن فى مرسيليا أحفاد الأبطال المناضلين فى كوميونة باريس، هؤلاء الذين بادروا وهم فى قلب ظروف معيشية صعبة إلى رفض شحن الأسلحة الفرنسية الذاهبة إلى الخليج إحتجاجا على دور بلادهم فى هذه الحرب القذرة ضد شعب صغير..

وكيف ننسى عشرات الوثائق والعرائض التى وقع عليها كتاب ومفكرون بارزون فى بعض أرجاء العالم الاستعمارى مطالبين بوقف الحرب واللجوء إلى الحلول السلمية..وتعرض «جيل بيرو» الكاتب الفرنسى الشهير للمحاكمة العسكرية لأنه طالب الجنود الفرنسيين بالقاء سلاحهم..

لا لسنا وحدنا.. وعلينا فى قلب الآلام والأحزان أن نمسك بهذه الحقيقة حتى نرى الساحة على إتساعها، حيث ترفض شعوب كثيرة منطق الحرب والهيمنة الأمبريالية.. وحتى ننهض من كبوتنا أسرع، ونمد بصرنا على إمتداد المعمورة حيث القوى الحليفة أعرض مما نتصور..ولكى نمسك بالمستقبل..

كذلك فإن الحرب لم تكن غزوا صليبيا جديدا فبين التحالف جيوش مسلمة، بل إن الأرض التى إنطلق منها العدوان ضد شعب العراق هى الأرض التى ولد فيها محمد رسول الاسلام وفيها مثواه الطاهر.

إن مثل هذه المفاهيم المغلوطة سوف تشيع مع الهزيمة كما سبق أن شاعت فى ١٩٦٧ وكانت بداية لانطلاق التيارات الغيبية الظلامية فى مواجهة العقلانية والاشتراكية والتحرر الانسانى بكل صوره..

وعلينا أن نقطع عليها الطريق ونشحن العقل الصافى بأشواقنا العربية للتحرر الحقيقى.. للديمقراطية والتقدم.. لحرية التعبير والتنظيم، لحرية الرأى والضمير ولاحترام حقوق الانسان..وأعادة تقسيم الثروة بالعدل..

ما أحوجنا ونحن نحرث الأرض لإستخدام سلاح الوعى الناقد دون أن نفرط فيه إبدا، لافحسب لأنه طريق للمعرفة أى للحرية ولكن أيضا لأنه ضمانة ضد كل أشكال التزييف والتضليل والكذب

والخداع أيا كان مصدرها، إنه الوعى الناقد الذى يضعنا وحده وجها لوجه أمام الحقيقة كما هى، ويجعل اختيارنا لموقفنا يتأسس على هذه الحقيقة لا على الأوهام، وحينئذ سوف تكون مواجهاتنا المقبلة مع الأمبريالية ومع النظم التابعة لها ومع الإستغلال المقنع بأقنعة العدل مواجهة مؤسسة بدورها على الحقيقة وعلى العلم الذى يكشف كل يوم عن قدرات للشعوب لم تكن جلية من قبل.. وسوف يقول قائل: هل سيكون للشعوب دور فى مستقبل الأيام، فى الزمن الذى تهيمن فيه التكنولوجيا المتقدمة ومنطق الغابة والبقاء للأقوى؟

وسوف نرد بنعم مفعمة بالثقة والأمل رغم كل شىء، لأن شعوبا صغيرة مثل شعوب فيتنام وكوبا ونيكاراجوا وغيرها إستطاعت أن تقاوم وتنتصر. ولو أنه قد أتيحت للشعب العراقى الفرصة للمواجهة المباشرة مع العداون لصمد وأبدع فى مواجهته كل أشكال الإبداع.

كذلك فإن القضية التى عبأته القيادة من أجلها لم تكن قضية دفاع عن الوطن.. بل غزوا.. يقول حلمى سالم: «القصد والسبيل شفرتا نصل».

إننا لانهون من القوة التدميرية الغاشمة والمتزايدة للأمبريالية، ولكن علينا ألا نستهين فى الوقت نفسه بقوة الشعوب حتى وهى أدنى تسليحا مادامت تدافع عن أوطانها.. شرط أن تكون قضيتها واضحة ومقنعةوحقيقية..

لعله من قبيل المصادفات أن يكون عددنا هذا مخصصا للنقد.. وهو النقد الذى ينطوى على جذرية وشمول جديرين بأن يشكلا ردا وافيا لهؤلاء الذين تساءلوا فى خضم الألم:

- **ترى هل هناك جدوى للأدب أصلا؟**

إن الدراسات الثلاث الرئيسية ،التى نقدمها هنا، تقول لنا إن الأدب الحقيقى لايلبى فحسب إحتياجات المتعة الروحية والحاجة للإحساس النزيه بالسعادة والجمال، ولكنه يتحول أيضا لمعرفة أى لأداة للحرية ويلعب دوره على هذا النحو الجليل حين تواكبه عمليات نقدية نظرية وتطبيقية قادرة على أن تحيط بشموليته وتدرجه فى الكلية الاجتماعية الوطنية والكلية العالمية ذاتها، شأن ذلك النقد الذى يقدمه جاك لينارد لرواية «الغيرة» لألن روب جرييه باعتبارها إيذانا بسقوط المشروع الاستعمارى، ولايقلل من شأن هذا السقوط الذى يتم كحتمية تاريخية أن الأمبريالية الأمريكية تعاود الانتعاش فى ظل انحسار الاشتراكية، لأن التحليل العميق لهذا الانتعاش سوف يكشف بدوره عن خراب مابعده خراب...

يقدم عددنا أيضا متابعة لدورة مجمع اللغة العربية الذى ضم مصطفى أمين لعضويته تقديرا لتطويره لغة الصحافة، فى نفس الوقت الذى أبقى فيه على تحفظاته على إستخدام اللغة العامية، تلك اللغة التى أنتجت فى عدد من البلدان العربية أدبا حقيقيا سوف يبقى.

فدعا على رجب المدنى من ليبيا الى تعميم الفصحى بتفصيح العامية، وبطبيعة الحال فإن مثل هذه القضية التى يجرى نقاسها مجددا فى ظل جروح عميقة لحقت بجسد الأمة وروحها سوف تجد أنصارا كثيرين يرفضون العامية شكلا وموضوعا حفاظا على الهوية القومية كما يتصورونها، وسوف يبحثون بحنين جارف عن كيفية تستعيد بها الفصحى مجدها.. «**وترتبط بتراثها المشترك ارتباطا تهدد به أوهام من حلموا بتمزيقها وإخضاعها من**

خلال غزو لغتها، وطمس معالم فصحاها..»

وهم لايلتفتون إلى حقيقة أن غزو اللغة قد ارتبطُ بالهجوم الاستعمارى وبالتبعية له.

إن الذين كتبوا هذه الكلمات بحماسة ووافقوا بنفس الحماسة على ضم مصطفى أمين للمجمع لم يلتفتوا إلى المفارقة الواقعية التى تعبر عنها كتابات مصطفى أمين فى أزمة الخليج تعبيراً فاجعا، إذ أنه ساند بكل قوة الغزوة الاستعمارية الجديدة التى إستهدفت تدمير العراق لاتحرير الكويت كما أدعت..

ولأن البحث العلمى الذى يتخذ منحى فنيا خالصا لابد أن تفوته بعض الجوانب الرئيسية حتى فى قضايا البحث نفسه، فإن الدفاع عن اللغة الفصحى وجمالها لم يلتفت إلى حقيقة أن تراجعها مرتبط بانهيار التعليم أو بابعاد جماهير غفيرة عن المدرسة التى تنشىء الألفة مع اللغة فى سنين التكوين الأولى.

كذلك فإن المشكلة المزمنة حول تعريب المصطلحات العلمية ليست مرهونة لابتوصيات المجمع ولا بالإرادة وحدها لزبدة العلماء والباحثين ولا بالرغبة النبيلة فى الحفاظ على هويتنا القومية ووعائها الذى هو لغتنا الجميلة، ولكنها مرهونة أساسا بتطوير العلوم نفسها وتطوير البحث العلمى والربط المتصل بين النتائج النظرية التى يتوصل لها الباحثون الوطنيون والتطبيق الصناعى والتكنولوجى والامكانيات المتنامية باستمرار لزيادة الانتاج الوطنى، أى أنها مرهونة بضرورة الاطاحة بالتبعية العلمية والتكنولوجية.

وهى الوجه الآخر للتبعية السياسية الاقتصادية..التى وصلت بنا إلى ما نحن فيه.. حيث المنتصر مهزوم والمهزوم مهزوم.. وحيث سؤالنا المؤرق يظل مؤرقا:

ماذا نفعل الآن؟

دراسة

عن صراعات اليمين واليسار في شخصيات نجيب محفوظ

محمد دكروب

أصدقاء لى، دهشوا بما يشبه الاستنكار، عندما سمعونى أقول، ونحن فى دوامة نقاش ساخن حول أدب نجيب محفوظ ومواقفه: ان نجيب محفوظ كاتب مناضل!

كيف...؟

لنتركهم، الآن، فى دهشتهم.. واسمحوا لى ان أحاول رسم صورة لنجيب محفوظ ، كما أراها ، مستفيداً فى هذا ، فى الوقائع والوثائق والنصوص.. والاقتناع الخاص:

نجيب محفوظ رجل يبدو هادئا ، مستقراً، مطمئناً.. كأن لاعلاقة له بالمعركة الاجتماعية السياسية الدائرة، ولا دخل له بكل أنواع الصراعات وأشكالها.. حياته اليومية تكاد تشبه الساعة فى انتظام دقاتها: على مدار اليوم، والشهر ، والسنة، والأعوام.. كل شيئ محدد ومحسوب وفى أوانه!.. إيقاع حياة لا ينشز أو يتغير إلا بوطأة عامل خارجى جلل، يخلخل هذا الانتظام.. ليعود فيتشكل من جديد..

رجل يبدو هادئا هادئا. فهو مأخوذ الى الكتابة. يكاد يكون النموذج الصافى للكاتب الذى

حديث قدم الى الندوة الدولية حول «نجيب محفوظ والرواية العربية» التى عقدت فى كلية الأداب، جامعة القاهرة، من ١٧ الى ٢٠ مارس ١٩٩٠.

يحدد، بدقة صارمة، ايام الكتابة وساعاتها.. (موسم الكتابة عنده: من أكتوبر الى ابريل كل عام، كما قال).. وكل نشاطاته:من الدوام فى الوظيفة، الى ندواته فى المقاهى، إلى إيقاع حياته اليومية، وساعات القراءة، وساعات الكتابة، وربما ساعات الحب، تندرج فى نظام يحرص عليه حرصه على البناء الفنى المحكم لرواياته..

... وأزعم: ان نظام حياته المحكم هذا، ينطوى على مشاركة حقيقية، فاعلة، وفى العمق، فى كل الصراعات الاجتماعية السياسية الفكرية والفنية الدائرة، والمحتدمة.

وان النظام المحكم للبناء الفنى لرواياته ينطوى على اصطخاب أمواج الحياة والصراعات بكل تنوعاتها و«لانظاميتها»، والتى يشكل هذا البناء الفنى المحكم نفسه أحد أهم أوجه إظهار احتدامها وحركتها المتناقضة الذاهبة فى كل اتجاه...

فى شبابه، شارك محفوظ فى المعارك السياسية والمظاهرات الوطنية، وانتمى الى معنى اسم سعد زغلول، والى «يسار الوفد» المتحالف مع يسار الحركة الوطنية التحررية.. ولكنه، ولألف سبب وسبب، وعندما غادر فترة الشباب وزهوه، اختار بوعى وتصميم وإصرار، أن تكون مشاركته الفعلية والأساسية فى الصراع هى: الكتابة!

الكتابة- (ونعنى بها الكتابة الروائية، أى **الفنية** إجمالا)- هى ساحته وميدانه وفعله وشكل وجوده ومعناه، فيها موقفه **الحقيقى** وموقعه **الحقيقى**.. وهى حياته.

فى الكتابة هو **مناضل**، سواء على صعيد فنون الكتابة نفسها، أم على صعيد المعارك والصراعات الاجتماعية السياسية الدائرة.

على صعيد الكتابة: خاض نجيب محفوظ فى معظم الأساليب. دخل، دائما، مغامرة الكتابة الجديدة، وحرص على ان يظل، باستمرار، فى قلب العصر. كان راسخا فى الكتابة الجديدة، ومتطوراً باتجاه جديد آخر. يكاد «عدد» الأساليب التى مارسها يوازى عدد رواياته نفسها. وإذ تتأمل تنويعاته هذه. تجد ان كل إنجاز جديد فيها يشكل، فى اختلافه عن الآخر، جزءاً من البناء المحكم لعالم نجيب محفوظ.

***وعلى صعيد الصراعات الاجتماعية السياسية:** كان نجيب محفوظ يحدد موقفه وموقعه فى مختلف المراحل والأزمات. ودائما، ومهما كانت الظروف، فأنت واجد عند نجيب محفوظ، فى كل رواية جديدة له، مايريد تماما أن يقوله- أو يطرحه فى تساؤلات محيرة- وغالبا فى ظرف صدور الرواية بالذات.. يقوله بوضوح حينا، وبموارية رمزية شفافة وغامضة- وتنطوى على «عنف داخلى»- فى أغلب الأحيان وأغلب الأعمال.. شرط أن تلتقط أنت «مفاتيح» نجيب محفوظ، وأن تكتشف، فى العمق، تلك (اللآلئ-المواقف) المغطاة بغلاف رقيق لايخفى نفسه كثيراً عن العارفين بحال نجيب محفوظ وحال مصر فى هذا الظرف أو ذاك.

والاهمية الاستثنائية لمواقف نجيب محفوظ هذه- المترافقة مع كل مرحلة من مراحل الصراعات وطابعها فى تاريخ مصر الحديث، والذاهبة فى النسيج الداخلى لأعمال محفوظ الفنية- انها تملك باستمرار عمقها الانسانى وشموليتها، وقدرتها على تخطى، مرحليتها، فنيا وفكريا واجتماعيا سياسيا على السواء

ولكن اللافت للفكر: ان محفوظ- (فى فترة الانعطافات الكبرى، التى لايكون قد استوعبها بعد فى فكره ووعيه)- كان يعبر عن موقفه، المتردد، أو الغائم.. بالصمت! فينتظر انبلاج النور... والأمان ربما.. ثم ينطلق بعمل روائى ما، يحمل موقفا انتقاديا لجوانب من المرحلة، ومن قلب تلك المرحلة.

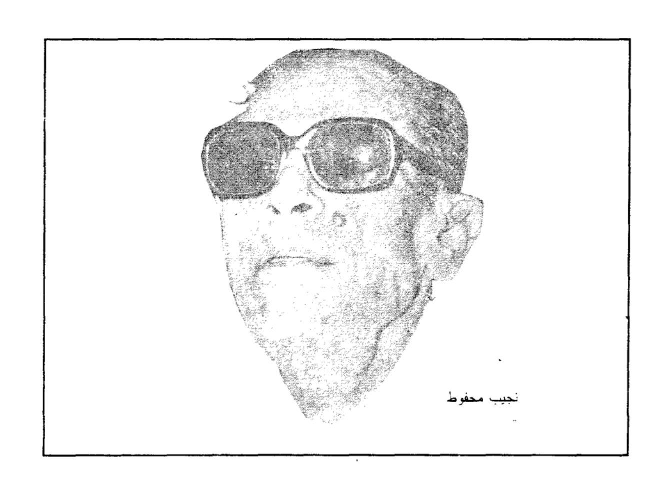
-٢-

نحب هنا أن نشير الى خيط واحد من خيوط الصراع الاجتماعى السياسى يشكل واحداً من معالم الشبكة الواسعة للنسيج الداخلى لعالم نجيب محفوظ الروائى. ولعل هذا المعلم الهام لم يحظ بالاهتمام النقدى الدراسى الكافى، لولا إضاءات هامة من محمود أمين العالم (تأملات فى عالم نجيب محفوظ) وغالى شكرى (المنتمى)، واشارات فى مقالات لنقاد آخرين.. فلا بد من مواصلة الدخول أبعد وأوسع فى تتبع هذا المعلم الذى نزعم انه أساس فى مسار الصراعات الاجتماعية السياسية التى يعبر عنها ويحتويها عالم محفوظ الروائى.

فمنذ رواية القاهرة الجديدة (١٩٤٥) نستطيع أن نرى **خيطا من نور** يمتد عبر أكثر رواياته فى مختلف مراحلها، وهو خيط يزداد تألقا واتساعا وتأكيداً وغنى وتعقيدا بين رواية وأخرى: فنحن نرى نماذج غامضة لشباب اشتراكيين (أو شيوعيين) مشبعين بأحلام طوباوية أو أفكار فوضوية، أو ينهجون سلوكاً دؤوباً وواعياً للتغيير باتجاه الحرية والتقدم والعدالة. ترافق هؤلاء الشباب- وتجابههم أيضا- نماذج لمناضلين آخرين، من شباب «الوفد»، أو الشباب المتدينين، أو شباب «من الاخوان المسلمين»، أو غيرهم.. يكافحون ضد الاحتلال وضد الطغيان، وهم جميعا، وفى الوقت نفسه، يتصارعون فيما بينهم- فكريا وعمليا- ولكنهم يتلقون، معا، وغالبا فى الفترات نفسها، ضربات أجهزة القمع، سواء فى عهد الاحتلال أم عهود مابعد الاستقلال والجلاء، وبدايات الثورة، وخلال العهد الناصرى ومابعده.

وفى مسار هؤلاء المناضلين، بين رواية وأخرى، يكشف محفوظ عن القناعات الكفاحية العميقة بالطريق التى اختارها كل من هذه النماذج، مع ميل لديه، خفى، وواضح أحيانا، الى الإيحاء بأن طريق التغيير باتجاه التقدم والحرية والعدالة هو**طريق العلم والعقل والمعرفة**، ومع ميل أوضح الى الكشف عن أن أجهزة القمع توجه ضرباتها الى التيارين الرئيسيين معاً، (المتدين والعلمانى) ومع ميل اكثر وضوحاً للتعبير عن**هاجس دائم** عنده هو: التوصل، عبر التطور، الى شخصية (أو جماعة) كفاحية تسعى الى العلم والمعرفة وقيادة العقل، وتالياً الى الاشتراكية، **دون أن تمنع اغتناء الشخصية الانسانية بقيم الدين المعادية للظلم والطالبة للعدالة.**

يسار عام، خفى وواضح، عبر روايات محفوظ فى مختلف مراحله، يحتاج الى دراسات جديدة متأنية، رحبة وعميقة، ليس فقط بهدف الكشف عن موقف نجيب محفوظ نفسه وتطوراته، بل الكشف- على الأخص- عن التيارات الداخلية العميقة، مساراتها ومصائرها وحالاتها، فى



نجيب محفوظ

المجتمع المصرى وسائر مجتمعاتنا العربية.

ولعله قد تأكد لنا - عبر الأزمات والهزائم والانهيارات - ان الفنانين المبدعين الأصيلين (والروائيون منهم بخاصة) يملكون القدرة - ربما اكثر بكثير من غيرهم - على الرؤية الأبعد لعناصر الانتصارات أو الهزائم والأزمات، عبر رؤيتهم الأعمق لحركة التيارات الاجتماعية والنفسية والروحية فى العمق من حركة التجمعات البشرية ومساراتها.

ولعل **نجيب محفوظ الفنان**، وذو النزوع الفلسفى هو من أهم الراصدين للنبضات العميقة للمجتمعات العربية، والهاجسين بتطوراتها - الضرورية - اللاحقة.

هل نقول هذا تعسفا، وانطلاقا من الرغبات، وانسياقا مع نزعاتنا الايديولوجية، كماركسيين واشتراكيين، نحب ان نقول: ان هذا الروائى الكبير قريب من ساحتنا؟!

لانحب، طبعا، ان نكون من الساذجين، الذين يغلبون الأمانى على وقائع الامور.. ولكننا لانحب أيضا وخصوصا ان نغمض العيون عن مضمون مسار نزعم انه هام وأساسى فى نسيج عالم محفوظ الروائى.

-٣-

لنتأمل معا فى هذا الجدول، أو العرض، التخطيطى لمسار النماذج المحفوظية الثلاثة هذه:

* فى رواية «القاهرة الجديدة» (١٩٤٥) صديقان على مسار الرواية كلها - **على طه**

يسارى اشتراكى ،باهت الملامح، متأثر بنوع من الفكر المادى الميكانيكى الفج، ويميل الى نوع من الاشتراكية الاصلاحية. يقابله **مأمون رضوان**، متدين ،من الشبان المسلمين، يميل الى اليمين وقانع بتعاليم الكتب السماوية، وبأن فى اتباع هذه التعاليم إصلاحا للمجتمع.. هذان الصديقان يصارعان الاحتلال، وفى الوقت نفسه يتصارعان فكريا ، يختلفان فى أشياء كثيرة، ولكنهما يتفقان فى ان طريق **«محجوب»**- الشخصية الأساسية للرواية- هو طريق دمار الذات ودمار الوطن من حيث انه اختار موقف اللامبالاة والسلوك الانتهازى فأوصله مساره الى دماره الذاتى.

* **فى رواية «خان الخليلى» (١٩٤٦)**: شخصية اليسارى تتطور من ملامح فكرية باهتة فى القاهرة الجديدة ، الى معالم أكثر تحديدا: **أحمد راشد**. المحامى الشاب، يقول بالاشتراكية الآتية من تعاليم ماركس، ويقول بالتغيير الاجتماعى الجذرى، وان العمال سيظفرون بالنصر النهائى. يقابله. ويصادقه، المثقف المؤمن **أحمد عاكف**، المشدود الى الماضى، والمنطوى على ذاته. وهو سلبى، ولامنتمى ، مع ميل الى اليمين.. ولكن ، عبر المناقشات المستمرة مع صديقه. وعبر الصراع الداخلى ومسار أحداث الرواية ،تطرأ عليه تغيرات ما باتجاه الخروج من حالته، أى من تكفائه هذا (أو فى **عكوفه** على نفسه. إذا أحببنا أن نلمح من اسمه دلالة على شخصيته. كما يمكن أن نلمح فى اسم «راشد» دلالة مقابلة..)

* اما «بداية ونهاية» (١٩٤٩) فنلتقى نمطا آخر من نماذج اليسار: **حسين**، يسارى ذاتى، إذا صحت الصفة، خجول فى يساريته ، يدير حوارا مع نفسه. وهو أيضا متدين. شخصيتان فى داخله. وقد ارتاحت نفسه عندما قرأ ذات يوم كتابا لواحد من الاشتراكيين الديمقراطيين الانجليز، وأحس بسعادة غامرة لأن مؤلف الكتاب يوضح ان الاشتراكية فى مفهومه. لاتتعارض مع الدين ولا مع الاسرة ولا مع الاخلاق!...

* فى الثلاثية- (بين القصرين- قصر الشوق- السكرية) الصادرة فى ١٩٥٦-١٩٥٧: تظهر هذه النماذج الثلاثة بملامحها الواضحة، بصفاتها وبدون غموض وسط حشد كبير من الشخصيات: **فهمى** المناضل الوطنى الوفدى اليسارى الذى يستشهد فى معركة ضد الاحتلال. ثم **أحمد شوكت** اليسارى الآخذ بالاشتراكية العلمية، يقابله شقيقه **عبد المنعم شوكت** من الاخوان المسلمين، يميل باتجاه اليمين، ويعارض الوضع القائم..شقيقان مختلفان متعارضان، ولكنهما مكافحان ضد الاحتلال والطغيان. يتناقشان دائما فى امور الدنيا والدين، ولكنهما -فى النهاية- يعتقلان معاً، ويشحنان - معا- فى سيارة بوليس واحدة تنقلهما الى المعتقل. ولكن «الثلاثية» تحتوى نماذج أخرى من اليسار ومن اليمين ، لكل منها خصائصها وقضيتها ، تتألق من بينها شخصية **«عدلى كريم»** المفكر المتنور ذو النزوع العلمى المادى والاشتراكى ، وصاحب مجلة «الانسان الجديد»، وهو المعادل الفنى لشخصية المنّور سلامة موسى، صاحب «المجلة الجديدة» والرائد الاشتراكى المتأثر بالاشتراكية الفابية، وذو التأثير الفكرى الكبير على الشبيبة فى تلك الفترة (ومن بينهم نجيب محفوظ نفسه. وهنا نلمس أحد منابع التفكير العلمى التحررى الاشتراكى والديمقراطى عند محفوظ). ومقابل **عدلى كريم** يبرز **الشيخ المنوفى**، الاخوانى المتينى، الذى يدخل فى نقاش مستمر مع **عدلى**. كما نلتقى شخصية **«سوسن»** عاملة المطبعة،

المناضلة الشيوعية والمنتمية الى تنظيم ثورى.. ويبرز فى الثلاثية ذلك النموذج الانسانى الهاملتى الرائع**كمال عبد الجواد**، أحب شخصيات الثلاثية، والأكثر غنى وتعقيداً ورهافة من حيث البناء الفنى.. والذى يعانى صراعاً داخليا حاداً وهو فى غمار البحث عن طريق للتغيير الاجتماعى يقتنع بها- (وكأنه فى صراعه هذا بالذات ، وحيرته، وبحثه الجدى عن **طريق مصرى للتغيير الاجتماعى** ،يعبر عن الصراع الحقيقى لنجيب محفوظ نفسه ، الذى «يوزع» قناعاته على نماذج كفاحية متعددة، فى الثلاثية وفى غيرها)- ويصل **كمال**، فى نهاية الثلاثية، الى مايشبه حسم الموقف والسير فى الاتجاه الذى يفضى الى قيادة **العقل والعلم**، **دون أن يتخلى عن نزوعه الروحى وارتباطه العميق بالتراث الثقافى الروحى والإيمانى للشعب المصرى.**

الثلاثية هى ملحمة باتجاهين مترابطين: ملحمه كفاح الشعب المصرى ضد الاحتلال الأجنبى والطغيان المحلى وبقايا السيطرة والتقاليد الاقطاعية والبحث الفكرين المضنى عن طريق الحرية والعدالة- كما انها تعبير (عبر النماذج والمواقف) عن الصراع الفكرى الداخلى عند نجيب محفوظ بالذات، بحثاً عن الطريق والاقتناع.. وهذا الصراع لم يعبر عنه محفوظ فى شخصية **كمال** وحدها، بل فى تلاوين وتعارض وتوافق مختلف الشخصيات الآخرى، المكافحة، فى الثلاثية.

* **فى «اولاد حارتنا» (١٩٦٧)**.. هذه الملحمة الفكرية الفنية التى تتخذ مما يشبه الاسطورة شكلا لها، نلتقى بشخصيات، أكثر حسما وتحديداً، للنماذج نفسها، الآتية من اليسار ومن اليمين ومن الوسط، سواء فى التاريخ القديم أم فى الزمن الراهن. على ان بعض الإحالات الرمزية الى ظاهرات الماضى، وأصحاب الرسالات السماوية، موظفة لإضاءة **الحاضر**، واتخاذ موقف من **الراهن** لا الماضى... ولعلنا نرى فى شخصية **«عرفة»** تلك **الوحدة الديالكتيكة**- التوفيقية فى بعض جوانبها- **بين نشدان العدالة ، التى دعت اليها الذيانات الكبرى، وبين المنهج العلمى الحديث الذى يدفع حركة التغيير الاجتماعى الثورى الى ترسيخ واقعى حقيقى للعدالة الاجتماعية فى الأرض، دون قطع مع ذلك النزوع الروحى الى المطلق، سواء كان هذا المطلق هو الله ام قوى مجهولة فى الطبيعة..**

ألا نرى فى شخصية **«عرفة»** التركيبية، ملامح - حادة ومحددة- من نزعات **كمال** وميوله وأفكارة المتصارعة؟...

وتالياً، ألا نرى فيها تجليات للكثير من هواجس محفوظ نفسه؟

* وابتداء من «اللص والكلاب» (١٩٦٢) ندخل فى دوامة **الأزمة: أزمة المنتمى**، بشكل أو آخر ، الى الحركة اليسارية والتفكير الاشتراكى، وأزمة بقايا حزب الوفد القديم، وأيضا أزمة المتسلقين على جذع ثورة يوليو، للاستئثار بانجازاتها. ندخل فى أزمة الديمقراطية.

نماذج محفوظ الثلاثة نفسها ولكن فى مرحلة مختلفة وحالات مختلفة، وأزمات ومعاناة وصراعات من نوع آخر،... لم تعد الأزمة هنا أزمة نمو وتفتيش، بل أزمة قمع لما صار متكونا،

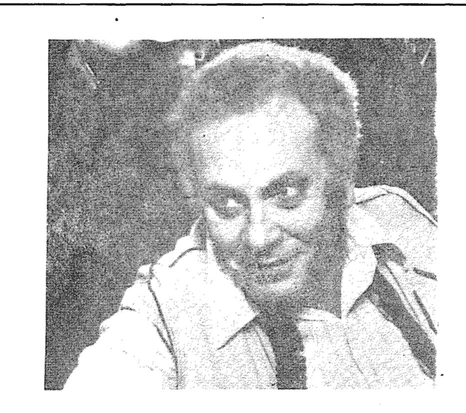
وأزمة انحلال فى قناعات أشخاص سبق ان تبلور انتماؤهم الفكرى والكفاحى.

«سعيد مهران»: ثورى فجع بخيانة استاذه الذى سبق ان هداه الى الفكر الثورى، وفتح عينيه على حقيقة ان الثورة هى الطريق الى الحرية والتغيير. خرج سعيد من السجن مصمما على الانتقام من استاذه هذا، ومن الوضع القائم الذى قمع ويقمع الحرية.. يسارى مأزوم، حوله الواقع اللادمقراطى القامع، الى متمرد فردى يدافع وحيداً- كما يعتقد- عن قيم الحرية.. ويسلك طريق العنف الفردى.

«رؤوف علوان»: هو استاذ سعيد مهران وهاديه الى طريق الفعل الثورى. ولكنه ، فى العهد الناصرى، تكشفت انتهازيته.. كان معلما للثوريين ومدافعا عن الحرية ضد مغتصبيها فى السلطات العليا ، فدفعت به انتهازيته الى خيانة مبادئه ومواقفه، والانتقال الى صفوف أغنياء السلطة الجديدة، فإلى مطاردة **سعيد مهران** الذى يمثل ماضيه الثورى، ويذكره به.

* **فى «السمان والخريف» (١٩٦٣)..** وجه آخر من وجوه أزمة المنتمين: **«عيسى»** الوفدى القديم، المناضل فى صفوف حزبه ضد الملكية والطغيان، فاجأته ثورة يوليو التى أطاحت بالملك وبالملكية، دون أن تستند الى حزبه الكبير الذى صار فى الظل، وفى تركة الماضى المغضوب عليه!.. يتعطل مسار**«عيسى»**، تتخلخل وتتحلل كل طموحاته، ويغور فى ماضيه النضالى، ويعيش فى اليأس والعذاب والمعاناة والضجر.. هنا مأساة المنتمى الذى تحطمت قاعدة انتمائه. يتجمد فى الماضى، ويفقد الاتجاه، ويغرق فى الصمت والتأزم الداخلى..(وقد نلمح هنا جانباً من حالة محفوظ نفسه، وفترة الصمت الطويلة التى عاناها بعد ثورة يوليو..) فى مقابل هذا المنتمى المأزوم منتم آخر، كأنه لم يدخل ، بعد، فى أزمته الداخلية، بل هو يجابه أزمة الديمقراطية: ثورى يسارى (شيوعى ربما) اعتقل ايام الحكم الناصرى، وكان قد اعتقل سابقا ايام حكم الوفد، وكان **عيسى** نفسه من حضور التحقيق معه (حتى انتم- يقول له **الشاب** - كنتم تعتقلون الأحرار وياللأسف..) .. نصل الى هذا الحوار فى الصفحات الأخيرة من الرواية: فى الليل والدنيا ظلام. **عيسى** يجلس مستكينا تحت تمثال سعد زغلول، وتحت وطأة الذكريات .. يلتقى بالشاب هناك ،ينجذب إليه، يتحادثان، يأنس الى حديثه.. وفى حديثه هذا دعوة خفية، يلقيها ويسير فى طريقه. يتأمله **عيسى**، يلمح فى يده وردة **حمراء** تشع فى الظلام..ينهض.. يقرر اللحاق به..يسير خلفه بخطوات واسعة، تاركاً مجلسه تحت تمثال سعد زغلول، الغارق فى الوحدة والظلام...

* **فى «الشحاذ» (١٩٦٥) ..** الأزمة تشمل نماذج أخرى ، وتصير اكثر تعقيدا، وتتنوع أشكالها. والصراع هنا ليس بين نموذج فى اليسار وآخر فى اليمين، بل بين نموذجين فى اليسار نفسه. والصراع يتغلغل حتى داخل الشخصية الواحدة فتقذف بها الأزمة الى الشلل الروحى التام: المحامى الكبير **عمر الحمزاوى** ، مناضل شيوعى سابق، جمد نفسه بعد ثورة يوليو. أدت به تحولاته الى أن يصير فى الطبقة الجديدة المستفيدة من الثورة.. تخيل انه صار لامباليا ، ولكن الأزمة كانت تفعل فعلها فى روحه. كان شاعراً فراح منه الشعر. وغاص فى صراع داخلى مع ماضيه.. وماضيه يتجسد فى صديقه **عثمان خليل**، الشيوعى الذى اعتقل ايام



محمود مرسى

عبد الناصر، ومرحلة الدولة التى اتخذت اسم الاشتراكية.. وهو، الاشتراكى، غيب فى السجن، وأبعد عن الإسهام فى بناء هذه الدولة الاشتراكية... **عثمان خليل** هو الوجه الآخر لعمر، هو ماضيه الثورى الذى يتصارع معه. خروج عثمان من المعتقل شكل دفعا لأزمة عمر الى ذروتها.. وهو الهارب فى الماضى، ومن الحاضر، يلجأ الى الخلاء الصحراوى وفى وهمه انه يفتش- هناك- عن أسباب استعادة قدرته على الخلق، والدخول فى نشوة الخلق... ولايدرى انه يبحث عن هذه النشوة الضائعة بعيداً عن المكمن الحقيقى للقدرة على استعادتها: بعيدا عن انتمائه الذى أضاعه والذى يعذبه بحضوره فى حضور **عثمان خليل...**

بثينة، ابنة عمر، أخذت عنه الشعر.. وأخذت أيضا الفعل الثورى.. وهى- فى حركة أقرب أن تكون رمزاً- أحبت **عثمان خليل** وتزوجته، فصارت هى أرض لقاء بين الشعر والعلم والثورة.. كأن فى هذا الزواج استعادة جديدة لشخصية عمر..

على ان انتماء عثمان خليل، فيه نوع من جفاف النزوع العلمى، وميل الى تجريد الشخصية الانسانية من أسئلتها وتساؤلاتها وصراعاتها الداخلية- (**عندما نعى مسؤولياتنا حيال الملايين- يقول** عثمان- **فأننا لانجد معنى للبحث فى معنى ذواتنا..**) ولكن عمر حمزاوى تعذبه الأسئلة..بل هو لايرى مبرراً لقتل الأسئلة أو كبتها، لا فى زماننا المأزوم هذا، ولا فى المستقبل الاشتراكى- (**ترى- يتساءل عمر- هل تموت الأسئلة إذا قامت دولة الملايين؟**)

-٤-

.. والآن... **نحن أيضا نتساءل: هل كان سؤال** عمر حمزاوى هذا هو ابن أزمته الذاتية تلك، وابن تلك المرحلة، وفى حدودها... أم هو سؤال يتجاوز بكثير مرحلته، فنسمع فى هديره- الآن- اهمية راهنة، أو حقيقة راهنة؟ ألا يتأكد لنا الآن، وسط مانشهد من انهيارات، ان فى قتل الأسئلة - حتى فى ظل دولة الملايين- إعاقة للتقدم ، بل وقتل للعدالة نفسها؟.. ألا نرى ان فى تمويت الأسئلة تمويت للديمقراطية، وللتطور.. بحيث يفضى هذا الى تآكل داخلى فى بناء دولة الملايين، وفى البناء الروحى للشخصية الانسانية نفسها.

هل الموقف الصحيح هو فى الاستكانة الى اطمئنان عثمان خليل، وهو المناضل الثورى بامتياز.. والابتعاد عن تساؤلات عمر حمزاوى، وهو الذى عزل نفسه عن النهج الثورى؟.. وإذا كان ممكنا تمويت الأسئلة- الى حين!- فهل يصح لنا- كثوريين- ان نسعى الى إماتتها؟

... ولكننا، بهذه التساؤلات، ألا نكون- نحن- قد ابتعدنا عن موضوعنا؟

الواقع اننا لم نبتعد كثيراً... فشخصيات محفوظ ، فى رواياته اللاحقه، هى أسئلة تسعى، وجوانب من شخصية **كمال** وأسئلته تظهر فى اهاب شخصيات أخرى، منها شخصيات مكافحة، قذفت بها الأوضاع والتطورات أن تعتزل الكفاح.. ومنها شخصيات تصارع أزمتها، وتصارع المحيط، وتطرح أسئلتها على نفسها، وعلينا وعلى المؤلف...

فلابد من تتبع مسارها بتأن وهدوء ، ورحابة... لنحدد مكانها فى شبكة العلاقات بين شخصيات العالم المحفوظى، الغنى والمتناقض والمتطور،.. ولنرى الى علاقات هذه النماذج الفنية بحركة العالم الواقعى نفسه وعلاقاته وتحولاته .. فهى معلم أساسى فى روايات محفوظ ، وفى المجتمع ،لايصح المرور بها فى خفه واستخفاف..

-٥-

بعد هذه الجولة عبر شخصيات نجيب محفوظ قد تجابهنا بعض الأسئلة:

- الى أى حد تكشف هذه النماذج المسار الفعلى لشخصية اليسار فى حركة المجتمع المصرى العربى، وفى الثقافة المصرية، وتشابك صراعاتها مع النماذج والتيارات الأخرى؟..

- أين مكان فكر نجيب محفوظ من نماذج اليسار هذه؟.. وهل يحق لنا أن نفتش عن موقفه فى مواقف هذه النماذج اليسارية المتعددة، والمتنوعة النزعات، والتى تظهر وتتجلى فى حالات وتحولات مختلفة تصل أحيانا الى حد التناقض؟

- وقد نسأل: ألا يحق لنا أن نرى، أيضا، جوانب من موقف محفوظ فى جوانب النماذج الأخرى، المتدينة خاصة، وأفكارها ، والمناخ الروحى الإيمانى الذى تعيش فيه؟

- وقد نطرح مسألة سبق للنقد الأدبى ، وللباحثين فى أدب محفوظ أن طرحوها.. ونحاول ان ننظر إليها ربما بشكل مختلف:

فالواضح ان هذا الحشد من الشخصيات التى يزدحم بها العالم الروائى لنجيب محفوظ ، تنتمى، بشكل أساسى، الى تلك الطبقة الواسعة جداً التى اصطلح على تسميتها بـ**البرجوازية الصغيرة**.. وهذا الواقع دفع عدداً من النقاد وفيهم يساريون، الى القول، بما يشبه الاتهام، ان نجيب محفوظ هو «أديب البرجوازية الصغيرة»! ولا أدرى ماهو مبرر الاتهام هنا..

«أديب البرجوازية الصغيرة»!.. نعم... ولكن كيف؟...

وهل البرجوازية الصغيرة كتلة واحدة متجانسة؟...

وهل يكفى ان تكون شخصيات الروائى مأخوذة من بحر طبقة ما، حتى يحق للنقد أن ينسب انتماء الروائى الى هذه الطبقة نفسها، والى ايديولوجيتها؟..

لعل البرجوازية الصغيرة فى بلادنا العربية، وفى مصر تحديداً، هى الأكثر اصطخابا وحركة واحتداما.. وفى بحرها، على الأخص، تظهر كل أشكال الصراعات الاجتماعية والمعارك السياسية والطبقية، سواء بين أجنحتها نفسها، أم بين هذا الجناح المتقدم منها، مثلاً، ضد الطبقات الأعلى: الاقطاعية البرجوازية الكبرى.. أم بين الجناح الآخر منها، اليمين الفاشى مثلاً ،ضد الفئات الثورية والطلائع المتقدمة من الطبقة العاملة..

والسؤال هنا: أين هو موقع «أديب البرجوازية الصغيرة» بين أجنحة هذه البرجوازية بالذات؟... ومن أى موقع أو موقف أو رؤية صور «أديب البرجوازية الصغيرة» نزعات ومواصفات وصراعات نماذج طبقته هذه؟.. وكيف رأى الى حالات صعودها وحالات تفسخها والنوازع المتناقضة لأفرادها وجماعاتها؟... وهل موقفه هذا هو واحد ومنسجم فى كل رواياته وكل مراحله وحالاته؟..

«أديب البرجوازية الصغيرة»!.. نعم!- وذلك من حيث هو المصور الأهم والأكثر تميزا لفئات هذه الطبقة وعناصرها .. وهنا- تحديداً- يتجلى صدق نجيب محفوظ واخلاصه ، وفهمه لمعنى أن يكون صادقاً فى الكتابة الفنية ، وأصيلاً فى الموقع والموقف ، ومتملكا للتجربة، وعارفا بالبيئة التى يعيشها والناس الذين يرسمهم..

لوسمح نجيب محفوظ لنفسه- مثلا- ان يكون «أديب الطبقة العاملة» ، دون معرفة حقيقية بالطبقة العاملة وحالاتها- كما هو الواقع- لكان خائنا لمعنى الصدق فى الفن، ولمعنى الصدق مع النفس، ولمعنى الصدق مع الطبقة العاملة نفسها ومع حركة التاريخ

وقد أقول، واستخلاصا من كل مامر معنا: ان فى تصوير نجيب محفوظ لحياة البرجوازية الصغيرة وصراعاتها ونزعاتها وتفسخها- من الموقع الذى أزعم انه الموقع المتقدم باتجاهه العام- فى هذا بالذات، يقدم محفوظ سلاحاً فنيا معرفيا للجناح المتقدم فى البرجوازية الصغيرة، وأيضا وخصوصا، لطلائع الطبقة العاملة، وللمعبرين الفكريين والسياسيين عن هذه الطلائع، شرط ان ينفذ هؤلاء الى سر هذا السلاح الفنى المعرفى ، وتاليا الى سر استخدامه فى حركة الصراع من أجل المعرفة، ومن أجل التحرر والتقدم والاشتراكية.

اما تصوير النماذج اليسارية الاشتراكية والشيوعية فى الطبقة العاملة، وحركة الصراعات فيها، والصراعات التى تخوضها، فهذه ليست أبداً مهمة نجيب محفوظ ،بل مهمة روائيين آخرين قالوا ويقولون انهم أدباء الطبقة العاملة.. ويعرفون الطبقة العاملة.

وأزعم: ان هذا الحقل الاجتماعى المتنامى- الطبقة العاملة- لايزال حقلاً بكراً على صعيد الأعمال الأدبية الفنية، وبالأخص الروائية منها!..

أليست هذه الحقيقة جديرة بالدراسة والتعليل والتأمل؟

اما نجيب محفوظ فقد قام بمهمته: قدم لنا، فى خضم الحشد الهائل من الشخصيات المختلفة والمتصارعة، داخل البرجوازية الصغيرة، نماذج منها- يسارية- **عبرت بشكل أو بآخر، عن هواجس وأفكار وأحلام تحاول ان تنسب نفسها وتمد جذورها الى هواجس وأفكار وأحلام الطبقة العاملة وايديولوجيتها...**

ثم: أليس لافتا للفكر، ان نجيب محفوظ هو الأكثر اهتماماً بتصوير هذه النماذج: اليسارية واليمينية والمتدينة، فى تصارعها وتخالفها وتآلفها وتأزمها، وعبر انخراطها فى المجرى الكفاحى العام؟

-٦-

وبعد.. لابد من التأكيد، فى النهاية: ان ما قدمناه، أعلاه، هو «جدول تخطيطى» فقط.. وفى كل جدول تخطيطى إفقار للعمل الفنى، بقدر مايفرض من فرز تعسفى للنماذج بعضها عن البعض الآخر، وبعضها عن حركة المسار العام للرواية.. ولكن فضله انه يشير -فقط- الى اتجاه ما، الى خيط فى نسيج متكامل، لا تظهر اهميته إلا فى التحديد الدقيق لمكانه ضمن هذا النسيج الشبكى الواسع والمعقد.. وقد عمدنا الى فرزه جزئيا، وتوجيه النظر إليه، انطلاقا من زعمنا ان هذا الخيط هو من الخيوط الأساسية فى عالم محفوظ الروائى.. ونحب أن نرى فيه، كما قلنا ،**خيطا من نور**.

على ان هذا الخيط لايبين إلا عبر الخوض فى غابات الأسئلة والتساؤلات التى تطرحها روايات نجيب محفوظ، وعبر إلمامات الى مايشبه الاجوبة لايصل إليها القارئ المتأنى إلا بعد كثير من الأسئلة أيضا والتساؤلات والتأويلات الباحثة عن المعانى الخفية والمقاصد والأهداف.

قارئ نجيب محفوظ لايعود- وسط هذه الغابة- مجرد متلق سلبى يكتفى بالمتعة الفنية السريعة، بل هو مشارك فى البحث، وفى طرح الأسئلة، والذهاب عمقاً نحو مايشبه الأجوبة، والدخول الصعب، والممتع، الى هذا العالم الذى يشكل وحدة رائعة من الفن والإمتاع والفكر والعمق النضالى، معاً..

النضالى؟.. ألم نقل، فى بداية هذا الحديث، ان نجيب محفوظ اختار «الكتابة» لتكون هى ساحته النضالية ... وهى حياته كلها؟...

وقديما- فى الثلاثية- قالت سوسن:

القصة ذات حيل لاحصر لها..انها فن ماكر».

دراسة

البيضاء:
أوراق يوسف إدريس القديمة وأقواله الجديدة

فاروق عبد القادر

«أما الناس العاديون فكيف لهم أن يفهموا قصتى ووقائعها، وهى أشياء لايمكن فهمها إلا لمن احتك بهذا النوع من العمل؟..»

* من جديد: رواية «البيضاء»، ومن جديد أيضاً أكاذيب يوسف إدريس عنها وحولها، فمنذ صدرت طبعتها الأولى (بيروت، مارس/ آذار ١٩٧٠) وحتى هذه الطبعة الأخيرة (القاهرة، سبتمبر ١٩٩٠) لم يكف يوسف عن خداع قارئيه. وتقديم معلومات مضللة لهم عنها. فى مقدمة طبعتها الأولى يكتب: «حيرتنى هذه القصة، كتبتها فى صيف عام ١٩٥٥، ونشرت بعضها تباعاً فى جريدة الجمهورية عام ١٩٦٠، وأخيراً قررت نشرها هذا العام.. الخ» وفى مقدمة طبعتها الأخيرة يقدم تعديلاً فى تاريخ كتابتها فيذكر أنها كتبت فى عام ٥٦ و٥٨ ويسقط تماماً حكاية نشر «بعضها» فى «الجمهورية».

تلك أولى الأكاذيب وأكثرها دلالة. لماذا يتعمد يوسف أن يغير من تاريخ نشرها فى «الجمهورية»؟ لماذا يتعمد أن يضلل قارئيه حول هذا التاريخ؟ وهل بوسع كل قارئيه أن يفعلوا مافعلت ويرجعوا الى ارشيفات الجمهورية كى يعرفوا التاريخ الحقيقى؟ ولماذا يماحك حول تاريخ كتابتها؟

بدأ نشر «البيضاء» فى عدد الجمهورية الصادر يوم السبت ٣ أكتوبر ١٩٥٩، وظلت حلقاتها تنشر كل يوم تقريبا- حتى عدد الثلاثاء ٢٢ ديسمبر ١٩٥٩، وفى بداية نشرها، وتحت عنوان «حكاية البيضاء» كتب يوسف أنه شرع فى كتابتها «فى الليلة الفاصلة بين عامى ٥٥و٥٦»، كان خارجاً لتوه من المعتقل كان وحيدا حزينا فكتب منها فى تلك الليلة أربعين صفحة، وظل يعود إليها على فترات متباعدة، ثم يضيف: «لذا فهى صحيح أنها كتبت خلال أربع سنوات طوال، ولكن الواقع أنها مكتوبة فى ظل ظرف واحد متشابه، وفى ليلة وحدة طويلة ممدودة وموزعة على آلاف الليالى والأيام..»

هو، اذن، يؤكد أنها كتبت خلال أربع سنوات (٥٥-٥٩)، لكنه حرص فى طبعاتها التالية- كما رأينا- على أن يؤكد: اما انها كتبت كاملة فى صيف ٥٥، أو يسقط سنة من هنا وأخرى من هناك- كما فعل فى هذه الطبعة الأخيرة- فيجعلها من ٥٦- الى ٥٨.

ماهدف كل هذا التلاعب؟ لماذا يسقط التاريخ الحقيقى الذى كتبت فيه «البيضاء» ونشرت شبه كاملة؟

فنحن نلاحظ أن مانشر منها فى الجمهورية «يكاد يكون الرواية كلها، إنه ليس «بعضها» كما يؤكد يوسف، لكنه كلها تقريبا والجزء المنشور فى عدد ٢٢ ديسمبر ٥٩ ينتهى بهذه السطور: «أفكار كهذه كانت كثيرا ماتخطر لى وأنا محموم أبحث عن شوقى، وأجد البارودى هو الآخر لايقل عنى شغفا فى البحث عنه، أنا أريده من أجل سانتى وهو يريده من أجل رئاسة التحرير...» ورغم الاشارة التقليدية لأن البقية غداً الا أن مراجعة الأعداد التالية تؤكد أن تلك «البقية» لم تنشر فى الجمهورية أبداً وأنها بقيت تنتظر أكثر من عشر سنوات حتى نشرت فى الطبعة الأولى الكاملة سنة ١٩٧٠.

تلك البقية لاتتجاوز عدة صفحات (من ٢٩٥ الى ٣٠٢ فى الطبعة الأولى، أو من ٢٤٩ الى ٢٥٤ فى الأخيرة). ولاتكاد تضيف شيئا سوى «خاتمة» مرتبكة. فما الذى حال- إذن- دون إتمام نشرها فى «الجمهورية»؟

سيبقى هذا السؤال بغير جواب نعرفه، فالذين يعرفونه من المسؤولين فى «الجمهورية» آنذاك (صلاح سالم، كامل الشناوى، عميد الامام، سامى داود.. الخ) إما أنهم رحلوا، أو



أن الأمر لم يكن يعنيهم كثيرا، والوحيد الذى بقى يعرفه حق المعرفة- وهو يوسف ادريس نفسه- هاهو يكذب ويراوغ!.

لكن السؤال الأكثر أهمية هو: لماذا يتعمد يوسف ادريس- عن قصد وتصميم- اسقاط حقيقة أن «البيضاء» قد «كتبت ونشرت فى ١٩٥٩؟

***

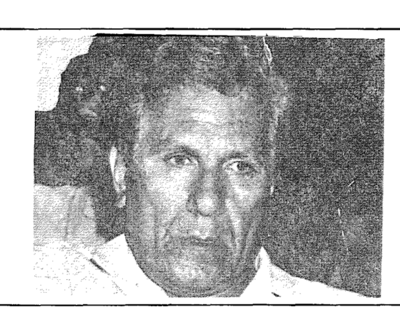
«البيضاء»- لمن لايعرفها- قصة حب بين الدكتور يحى، الشاب فى الخامسة والعشرين، عضو تنظيم سرى اسمه «جماعة تحرير المستعمرات»، وأحد محررى المجلة التى يصدرها، يقضى أيامه بين مسكنه فى بولاق (ثم الزمالك)، وورش السكك الحديدية التى يعمل طبيبا لعمالها، وبين «سانتى» أو البيضاء، ليست قمحية ولاخمرية، يونانية متمصرة، ألقت شراعها فى مصر، وشاءت أن تشارك فى تحرير شعبها، فى حين أن زوجها- لانراه لكننا نسمع عنه أخبارا متناثرة- منغمس بدوره فى النضال لتحرير قبرص، ثم ..لانكاد نعرف عنها شيئا آخر.

وفى الصفحات الخمسين الأخيرة من الرواية نقترب من تلك الجماعة السرية، ونعرف من أعضائها شوقى، ثم نعرف قائدها البارودى الذى خرج من سجنه أعمى شبه متسول، ومن المناقشات الطويلة التى تدور بينهم، ومن الصورة التى يرسمها البطل لأحد اجتماعاتهم نفهم أن ثمة خلافاً بين البطل وجماعته، وأن هذا الخلاف يدور حول محورين: أحقية القيادة فى أن تعود، حتى لو كانت بعيدة معزولة، وعلى القواعد الالتزام بالطاعة، ثم حول استيراد «طريق أوربى للثورة»، والبطل- بالطبع- الى جانب رفض ديكتاتورية القيادة وسلبية القواعد، وضد استيراد الثورة، لكنه- رغم هذه الخلافات الجادة والمبدئية- لاينفصل عن الجماعة، بل يظل على علاقته بها، بحكم العادة من ناحية، ولأنه يرفض أن يستجيب للقهر، فيتركها راغماً، من الناحية الاخرى.

تلك- فى سطور قليلة- هى البيضاء.

ولكى تستقيم الاجابة عن السؤال نترك البيضاء ، لحظة الى صاحبها، لننظر الى علاقته بعالم تلك التنظيمات السرية، وأفكارها، وممارساتها، والمنتمين إليها.

تشير الدراسات الجادة التى كتبت عن يوسف ادريس (انظر بوجه خاص رسالة دكتوراه للباحث الهولندى كربر شويك ترجمها رفعت سلام عن الانجليزية ، ونشرت بعنوان *الابداع القصصى عند يوسف إدريس، القاهرة، ١٩٨٧*، وانظر كذلك الجزء المنشور من دراسة طويلة للباحث المصرى الراحل ناجى نجيب، والمنشور بعنوان «الحلم والحياة فى صحبة



يوسف إدريس

يوسف إدريس، القاهرة، ١٩٨٥) الى حدود هذه العلاقة، وما يعنينا فى هذا السياق هو تلك العلاقة بعد أن حدث ماحدث فى يوليو ١٩٥٢، وتولى العسكريين السلطة، فمن المؤكد أن يوسف ادريس كان وثيق الصلة باحدى منظمات الشيوعيين المصريين(حدتو- أو الحركة الديموقراطية للتحرر الوطنى، وقد تلاحظ أن اختار اسماً مشابها فى «البيضاء»)، وسواء كان عضواً فى اطارها التنظيمى او لم يكن، فالثابت أنه كان أحد أعضاء مكتب الكتاب المرتبط بالمنظمة.و بعد أن حسم الصراع داخل قيادة الثورة، وأقصى محمد نجيب، بدأ النظام يعتقل معارضيه من اليساريين فى ابريل ومايو ١٩٥٤، وجاء دور يوسف فى أغسطس، بعد أن وجه نقدا لاتفاقية الجلاء، وقضى بالمعتقل أكثر من سنة، حتى ستمبر ١٩٥٥، دون اتهام أو محاكمة، وأطلق سراحه هو ومجموعة من رفاقه (ابراهيم عبد الحليم وزهدى العدوى وفتحى خليل)، بناء على أمر من صلاح سالم الذى فكر فى استخدام الشيوعيين فى المناورات السياسية التى كانت دائرة وقتذاك مع القوى الوطنية فى السودان.

بعد اطلاق سراحه قطع يوسف علاقاته «بمكتب الكتاب» وبكل مايمكن أن يهدد حريته ومستقبله،وانضوى تماماً تحت راية النظام المنتصر، وفى ٥٦و٥٧ توثقت علاقته بأنور الساعات الذى كان مسؤولا فى الجمهورية والمؤتمر الاسلامى، الى جانب «الاتحاد القومى».

عن علاقة يوسف أدريس بأنور السادات يكتب ناجى نجيب:«توثقت فى هذه الفترة علاقة إدريس بالسادات، وكان يتردد عليه بانتظام فى منزله بالهرم، ويصف أمسياته معه بأنها ممتعة بفضل أحاديث جيهان السادات (ست ظريفة-بالنص)، فى هذه الفترة طلبت

إحدى دور النشر البريطانية من السادات أن يضع لها كتابا حول «القصة الداخلية » لحرب السويس، فأوكل المهمة الى ادريس الذى قام بتأليف الكتاب (...) لكن الكتاب لم يحقق توقعات دار النشر البريطانية فرفضته، ونشر فيما بعد فى الهند، كذلك ألف ادريس لأنور السادات عام ٥٨/٥٧ كتابه «دعوى الاتحاد القومى» الذى لاقى- وفقا لرواية ادريس- إعجاب عبد الناصر

قد تقول إن هذه علاقة «مألوفة» بين كاتب و«جنرال» أو مسؤول فى العالم الثالث، لكن الأخطر فى هذا السياق هو الدور الذى لعبه يوسف ادريس فى محاولة «جرجرة الشيوعيين الى أحضان النظام»، يواصل ناجي نجيب: وفى أكتوبر نظم يوسف ادريس لقاء «شهيرا» بين أنور السادات وبين محمود أمين العالم، ممثل المكتب السياسى للحزب الشيوعى الموحد، وفى هذا اللقاء دعا أنور السادات الشيوعيين الى حل تنظيماتهم والانضمام الى الاتحاد القومى كأفراد، لكن العالم رفض الفكرة، وعبر عن استعداد الشيوعيين للتعاون بشكل تنظيمى داخل الاتحاد القومى على برنامج معين.. «مع احتفاظهم بمنبرهم المستقل»، يروى ادريس أنه قد نظم فى نهاية ٥٨ لقاءات أخرى بين أنور السادات وبين د. عبد العظيم أنيس ود. اسماعيل صبرى عبد الله، ولكنه لم يحضر ذاته هذه اللقاءات.. (ص٣١-٣٢).

وتلك كلها وقائع ثابتة، أصبحت الآن فى قلب التاريخ المصرى المعاصر، وليس بوسع أحد أن يماحك حولها. (ينقل د. فخرى لبيب- فى مرجع أخير- رواية الدكتور فؤاد مرسى للقاء بين العالم والسادات، ودلالة هذا اللقاء، انظر: الشيوعيين وعبد الناصر، القاهرة، ١٩٩٠ ،ص ١١١ ومابعدها)، والمهم الآن أن الجانب الآخر رأى فى فشل تلك اللقاءات نذيرا بالحملة القادمة، التى بدأها عبد الناصر نفسه بخطبته الشهيرة فى بورسعيد فى ٢٣ ديسمبر، وفى ٣١ ديسمبر انفتحت أبواب سجون النظام على كل مصاريعها تستقبل الشيوعيين والماركسيين والتقدميين و الوطنيين أصحاب الرأى على السواء، ثم جاءت أقوى الضربات فى مارس ٥٩ (يقول عنها فخرى لبيب انها كانت «ساحقة» وانها «استهدفت الاجهاز على الحزب، من هنا شملت كل من يشتبه فى وجود صلة ما له بالحزب، أو أى صلة بالفكر الديموقراطى التقدمى، ومن هنا شملت أيضا عناصر كثيرة من المثقفين والصحفيين وأساتذة الجامعات والنقابيين، عمالا ومهنيين، وتحولت الحملة المعادية للشيوعية الى حملة ارهاب للشعب كله» نفس المصدر، ص١٢٧-١٢٨).

طيب. لماذا لم تشمل مثل تلك الحملة يوسف ادريس، وهو من هو؟

يرى «شويك»- استنادا الى وجهة نظر لطفى الخولى- أن يوسف ظل طليقا لأن «السلطات اعتبرته- فيما يبدو- شخصا فرديا غير ضار (ص٥٤). لكن ناجى نجيب يناقش هذا التفسير، ويرى انه يعنى أن أجهزة الأمن كانت على مستوى رفيع من القدرة على التمييز والتمحيص وتحليل الدوافع واتخاذ القرار، فى حين أن الاعتقالات كانت تتم أحيانا بسبب مقال أو موقف فردى وأحيانا بالشبهة، ثم انها فى حالة اليسار واليمين المنظم كانت تتم بالقائمة أو الملف، ومن دخل القائمة عن صواب أو خطأ او بطريق الصدفة، لامخرج له منها إلا بأمر علوى. الأقرب الى الحقيقة هو أن ادريس قد استثنى بتوجيه من عبد الناصر، كما استثنى آخرون من العاملين فى الصحافة (محمد عودة، عباس صالح) (ص٣٢).

وطوال عام ١٩٥٩ لم تنقطع حملات الهجوم على الشيوعية والشيوعيين المصريين والعرب، وقد أسهمت أحداث العراق: الصدام مع عبد الكريم قاسم، ومغامرة الشواف الفاشلة فى الموصل، وماتبعها من محاكمات «المهداوى»، ثم محاولة اغتيال قاسم، وإعدامه عددا من الضباط القوميين الذين لم يكونوا بعيدين عن أجهزة «الجمهورية العربية المتحدة».. الخ، فى تأجيج الحملة التى كان يقودها عبد الناصر من دمشق والقاهرة، بكلمات أحمد حمروش: عبد الكريم قاسم أصبح قاسم العراق، الشيوعيون عملاء ملحدون لا يؤمنون بحرية بلدهم، الحزب الشيوعى السورى يعمل بتعليمات من الخارج، لن نسمح بقيام حزب شيوعى فى مصر، الحزب الشيوعى فى مصر يتلقى تعليمات عن الحزب الشيوعى الايطالى منذ ١٩٥٢.. الخ) (قصة ثورة ٢٣ يوليو، ج (٣)، ص ١٦٥).

انما فى هذه السياق، فى هذا المناخ العام، كتبت رواية «البيضاء»، ونشرت فى الصحيفة التى كانت تتولى التعبير عن التوجه الرسمى للنظام أكثر من سواها. هى، إذن اعلان براءة منشور على الناس، موجه الى من يعنيهم الأمر، يسعى بها صاحبها الى تبرئة نفسه، بتقديمه بطلا يختلف مع جماعته، لان تلك الجماعة «تتلمس طريقها فى الظلام الكامل، وليس هناك مايهديها الا شعاع أبيض واحد قاتم عبر البحر..»، وهو يخشى «أن يكون قائدها المتحكم وحده فى مصيرها قادنا طوال هذه الاعوام فى الطريق الذى يؤدى لأوربا ولكنه لايمكن أن يؤدى الى بحرى أو الصعيد.. وصحيح أنه مصرى لحما ودما، لكنه كان يتكلم عن الفلاحين دون أن يعرفهم وكان يتكلم عن مصر، لكننى كنت أحس أن مصر التى يتكلم عنها غير مصر التى أعرفها، كان يتكلم عن «الثورة» لكن أحس من أعماقى

أن الثورة التى يتكلم عنها غريبة تماماً عن نفسى، وكأنها ثورة أجنبية.. باختصار: إن عقله عقل خواجة.. »

أليس هذا التوصيف يصب فى قلب تيار الاعلام الرسمى، آنذاك، وموقفه من الشيوعيين الذين يستوردون أفكارهم ويتلقون تعليماتهم من الخارج؟

وحول أحقية القيادة المطلقة يناقش بطل البيضاء زعيمه:... لو أخطأت هذه القيادة مثلا أو خانت أو تواطأت.. فمن يبصرها ومن يحاسبها ومن يقول لهالا؟ وهى التى باستطاعتها أن تفصل وتدمغ وتتهم أى خارج عليها، وبهذا تضمن لنفسها بقاءً أبدياً لايعكره معارض أو محاسب؟ وضاق البارودى بالنقاش وقال:- اسمع نحن نتناقش على أساس خاطئ، فليس مفروضا أن تخون القيادة.. وأيضا ليس المفروض أن تخطئ.. هى العقل المفكر، اذا أردت أن تقول هذا و(أنت) لاتتحدث بالاحترام الواجب عن قادتك وقيادتك»...

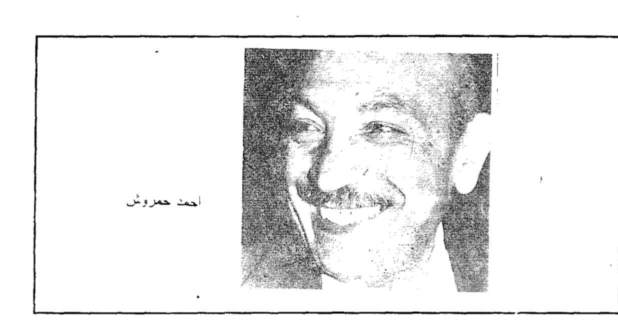
مرة ثانية: ألا يصب هذا فى قلب تيار الاعلام الرسمى آنذاك، وموقفه من الشيوعيين، والقهر الذى تمارسه النظم الشيوعية داخل بلادها؟

وأخيرا.. هل كان عبثا أن يصور يوسف ادريس هذا القائد الذى يمارس باسم أحقية القيادة سيطرة مطلقة على الجماعة ومجلتها وأعضائها، حتى أدق شؤوتهم الخاصة، أعمى شبه متسول؟

أعرفت الآن لماذا يتعمد يوسف ادريس- عن قصد وتصميم- إسقاط التاريخ الذى كتب فيه روايته ونشرها؟ لقد كانت البيضاء طلقة يطلقها يوسف فى معركة ضارية يخوضها النظام ضد رفاقه (لا أعنى رفاق تنظيم بعينه. لكننى أعنى رفاق الفكر والتاريخ والموقف والقضية)، وهو يتوهم بأنه حين يسقط هذا التاريخ، فقد ألغاه وهذا وهمه الخادع.

ترى هل هو الشعور بالذنب القديم، أم هى الرغبة فى استمرار خداع قارئيه، أم هما معاً ،مايدفع يوسف لأن يكتب- فى تقديم هذه الطبعة الأخيرة: أنى أهدى هذه القصة للماركسيين فى العالم العربى اليوم، فضربهم باستمرار من قوى الحكم الغاشم حال بينى وبين أن أهتم اهتماما خاصا بنشرها واذاعتها مخافة أن تكون ضربة أخرى للماركسيين المصلوبين دوماً»

ولست أجد عندى غير تعليقين صغيرين: الأول أن البيضاء لم تكن حين نشرت سوى مسمار يدق فى هذا الصليب، والثانى أن «عدم اهتمامه. بنشرها قد أدى به لأن يصدرها فى خمس طبعات (ربما أكثر) حتى اليوم، فكيف يكون الحال لواهتم؟


احمد حمروش

على أى حال، فى نهاية تلك السنة التى يود صاحبنا اسقاطها من تاريخه وتاريخ قارئيه: ١٩٥٩ ، ترك يوسف ادريس عمله الوظيفى المضطرب فى وزارة الصحة، وعين كاتبا فى «الجمهورية»، عينه صلاح سالم ليبقى فيها طوال سنوات الستينات على وجه التقريب.

***

* لكن البيضاء - من حيث هى مشروع روائى- ليست هذا فقط، ثمة علاقة الحب التى تقوم عليها بين يحى وسانتى: ويحى يطارد سانتى، بكل نفسه يطاردها. وصفحات الرواية هى توتر بينهما، أو بتعبير أدق: بين يحى وما يتصوره عن سانتى، فحتى النهاية نحن لانعرفها انسانة من لحم ودم وأفكار ومشاعر وهموم ، انما نراها بعين هذا الذى يطاردها بينه وبين نفسه أكثر ممايطاردها فى أرض الواقع، محموماً يكتب لها الخطابات، ويقرأها أمامها بوجد وانفعال، يقدم نحوها مرة ويحجم مرات، وحين يهم بأن ينالها- بعد أن أطال التفكير وأعد عدته- تزجره زجرة صغيرة فيتضاءل ويستخذى ويلعن نفسه، ويعد بالأ يرجع اليها، لكنه- متوترا مرتجفا- ينتظر طرقاتها على باب شقته فى الثالثة والنصف من كل يوم، بانتظام لايختل.

عرفها مصادفة، ووقف الى جانبها تحت لافتة النضال السرى، وبعد اللقاء الثالث- ربما منذ اللقاء الأول- لم تعد لهذا النضال أهمية حقيقية عند أى منهما، الأهم من ذلك- عند البطل- سانتى، معركته مع الحياة، نضاله ضد المستحيل الذى قرر أن يقهره ان هو قهر روحها واخترق جسدها، وفى سبيل هذا الهدف يبدأ رحلة انسلاخه : عن أهله فى القرية

الفقيرة، عن رفاقه فى تحرير المستعمرات، عن الكتابة التى وجد نفسه عاجزا عنها عدا خطابات الحب التى يكتبها - محموما يلهث - فى النصف الثانى من الليل، عن حيه الذى يقيم فيه والذى أحبه أهله واعتزوا بسكنه بينهم، عن العمال الذين يعمل طبيبا لهم، أصبحت كل حياته هى سانتى، لاشيئ معها ولاشيئ سواها.

قرر الدكتور يحى، اذن، أن ينسلخ عن الحياة، وأن يحيا لسانتى، هذا اختيار البطل استطاع أن يعبر عنه ويجعلنا نحس انحداره التدريجى أمام العالم، واحتماءه بعالم وهمى حول سانتى، يلوذ به كما يلوذ طفل بحضن أمه، ولحظات اللقاء بها أثمن اللحظات، إقبالها وانصرافها، فى رضاها وغضبها، فى توددها وتباعدها، وفى لحظات غيرتها النادرة، والبطل سعيد يتلقى رذاذها، فى لحظات ملامستها الاندر حين تسمح له بأن يدفن رأسه فى شعرها، وأن يتشممه، فيكمن احساسه بأنها تسمح له بهذه الملامسة أمتع من إحساسه برائحة شعرها.

ولم نجهد أنفسنا فى تحليل هذه العلاقة - وهى جوهر رواية البيضاء - والبطل يقول لنا بوضوح انه لم يكن يتصور أن تكون سانتى انسانة مثلنا، لها أم ولها متاعب بل يمضى خطوة أبعد ،فهو لايستطيع - حتى فى خياله - ان يتصور نفسه معها فى وضع جسدى «وكأننى سأتصور نفسى نائما مع إحدى المحرمات علّى». هذا جوهر علاقة البطل بسانتى: علاقة بالمستحيل، مطاردة للعجز الكامن فى الأعماق، رغبة فى تصفية حساب معلق فوق الرأس كالقدر القديم، لهات محموم وراء صورة مسقطة من الذات اختارت سانتى - بمنطق سيكولوجى خالص - كى تكون حاملة لها فتستمر الرغبة ويحمى الطراد، ومن هنا يبدو العالم الواقعى ظلالا لنفسية البطل ومحاولات تحليلها وتبريرها ورد أفعالها - مهما بدت عشوائية متخبطة - الى مصادرها فى الماضى الخاص والحميم للبطل.

بعبارة أخيرة :سانتى هى الوهم المرغوب المستحيل عسير النوال، الرغبة العصية على التحقيق، محاولة التحديق فى عورات المحارم، يمد ذراعيه نحوها بتكبر عاجز ،يفرغ عجزه فى الخطابات الملتهبة والاجترار فى هدأة الليل، وحين يلقاها تقعد به أثقال الدنيا دون أن ينالها، علاقة لاتنتمى لعواطف البشر السوية، شيئ أشبه بالعلاقة بين الذات والذات!

بعد نشر عدة حلقات منها فى الجمهورية، نشر يوسف توضيحا حول خلط البعض بينه وبين بطل البيضاء الذى تروى القصة على لسانه، ونبه هؤلاء الى أن هناك فرقا بين المؤلف والشخصية الروائية، وأنه شخصيا يعرف خمسة أطباء يمارسون الكتابة (الجمهورية ١٥ أكتوبر ١٩٥٩). ولن أقف هنا عند نقاط التشابه «الخارجى» ،بينهما فكلاهما طبيب

يعمل بالكتابة، عرف هذا العمل السرى ومارسه، وكلاهما عمل طبيبا بين العمال، وكلاهما أقام وفتح عيادة فى بولاق..الخ، لكن نقطة اللقاء الذى يصل حد التطابق انما تتمثل فى العلاقة بالأم، المؤدية لاضطراب العلاقات التالية بالمرأة وفسادها:

هذا بطل البيضاء يعود الى قريته ليقضى أجازة العيد، فيحدثنا عن مظاهرة الترحيب التى يلقاه بها أهله، دون أمه، ويروح يحدثنا عن علاقته بها حديثا طويلا «علاقتنا كانت غريبة فلاهى علاقة حب ولاهى علاقة كره.. عاملتنى وربتنى بكل الخشونة والغلظة والجفاف.. نشأت أخاف منها ونشأت تخوفنى ، وبيننا كل مابين الخائف و المخوف من توتر وجرح وحساب عسير.. (...) كنت أشك فى أحيان كثيرة بعلاقتى بأمى، أشك ان كانت أمى حقيقة فلم أكن أحس ابدا أنها أمى..

وهذا يوسف ادريس يتحدث عن أمه حديثا مماثلا. استنادا الى أحاديث شخصية متعددة معه يكتب شويك : «لم يوجد مثل هذا الحب بين يوسف وأمه ، وهو يتذكرها كامرأة عنيدة، ذات شخصية مستبدة كتوم، فشلت فى أن تمنحه الاحساس الأمومى الذى كان يهفو اليه، وبسبب صحتها المعتلة فقد رضع يوسف من جارة مسيحية. ولم تمنحه أمه- من ذلك الحين- اهتماما ذا بال(..) وكانت علاقة يوسف بجدة أمه- التى ربته فى (قرية) البيروم- خالية أيضا من الاحساس الدافئ، فقد كان لها مزاج نكد، مثل أمه، كانت تسلخه بلسانها السليط اذا ما أغضبها.. (ص ٤٤-٤٥) وانظر كذلك عند ناجى نجيب الأم والعلاقة بالمرأة، ص١٢-١٤).

باستبصار نافذ يقول بطل البيضاء عن نفسه وعن صاحبه معا إن من يشك فى أول علاقاته بالناس، أقربها، العلاقة الغريزية التى لاتقبل أى تساؤل أو عدم تسليم، له العذر لو تشكك فى أية علاقة تنشأ بينه وبين أى انسان ،فاذا كانت الظروف قد دفعت لأن يتساءل: أهذه أمى؟ فمن باب أولى أن يظل يتسائل: أهذا صديقى، أتلك حبيبتى، أهذه زوجتى؟، وقد يقضى حياته كلها يسأل، ويمضى عمره دون أن يجد الجواب، ولكن النتيجة أنه حتما سيظل وحيدا محاطا بالشك فى نفسه والشك فى الآخرين، بالخوف منهم وتخويفهم بسور من جهنم الدنيا المريع..»

وفى الكلمات السابقة مفاتيح ثمنية للنظر فى إبداع يوسف ادريس وحياته جميعا!.

***

هل تريد دليلا أخيرا على أن «البيضاء» لم تكتب فى ٥٥ (فى نهاية الطبعة الأولى يثبت يوسف التاريخ بوضوح: صيف ١٩٥٥، وهذا مستحيل، لأن يوسف قضى ذلك

الصيف كله معتقلا كماسبق القول!) ؟

الدليل هو نظرة سريعة نلقيها نحو الرواية التى كتبها يوسف حقا وصدقا، فى سنوات الخمسينيات الأولى ونشرها فى ١٩٥٦، أعنى «قصة حب» (مجموعة «جمهورية فرحات») والنظرة المقارنة الى حب كل من حمزة وفوزية من ناحية، ويحى وسانتى، من الناحية الأخرى توضح ماأعنى: حمزة مناضل لم يفقد اتصاله بالناس ولا رغبته فى العمل معهم ومن أجلهم، لم يكن يقضى وقته فى النقاش واجترار خواطره، قدرما كان يتحرك ويعمل. وكان كذلك يحب فوزية، رفيقته فى العمل والخطر، حبا هو ارادة انسانية يجب أن يبذل طرفاها الجهد كى تصح وتربو، حبا هو قرار ومبادرة ومسؤولية، وليس «نداء ملحا وغامضا يهتف به صوت رائع». حب حمزة وفوزية يجيب عن كل التساؤلات المعذبة ليحيى: وجهه المهزوم الباحث فى دأب عن تبرير متماسك يعبر بهى تلك الهوة التى يحسها بطل بورجوازى صغير، يحمل كل تناقضاته، وينسلخ عن العالم تماما سعيا وراء وهم، ثم يعود- بعد العاصفة- ليتهم العالم بمافيه، ومن فيه، ويلقى فى وجوهم- جميعا- بالقذى، دفاعا عن رغبته فى الانسحاب والتخلى، واستجابة لخوائه العميق.

باختصار : إن بطل «البيضاء» يبتعد عن أعمال يوسف ادريس فى أعمال الخمسينيات (من«أرخص ليالى»، ٥٤، الى «حادثة شرف»،٥٨) قدر مايقترب من أبطاله فى أعماله التالية، والتى تبدأ بمجموعة العسكرى الاسود فى ١٩٦٢.

***

يكفينا هذا- هنا والآن- عن البيضاء: العمل والسياق.

دراســة

قراءة سيـاسيـة لروايـة «الغيـرة» لآلان روب جرييـه

الرواية الإستعمارية: خراب البناء وتهاويم الغرق

جـــاك لــيـنــارد

ترجمة: عايدة لـطـفـي

مراجعة: د. امينة رشيد

تعتبر «الغيرة» من اشهر روايات ماتفق على تسميته «بالرواية الجديدة» فى فرنسا. ولقد تناولتـه من وجهة النظر هذه العديد من الاقلام. اما هذا الكتاب النقدى الذى سوف نتعرض له على هذه الصفحات فهو يختلف من حيث انه يتناول هذه الرواية كنموذج للرواية الاستعمارية ان جازلنا ان نسميها كذلك اورواية المستعمرات. فالناقد جاك لينارد يتبع هنا منهجا فى قراءة الرواية يكشف من خلاله عن التوظيف الفنى لعناصر الرواية لكشف معالم حياة هذه المستعمرات والأيديولوجية الكامنة خلف رؤية المستعمر لهذا العالم ولأصحابه ولنفسه من خلاله وكيف أن هذه الرواية هى شاهد على إختلال الهيمنة الاستعمارية على هذه العوالم.

يقع الكتاب فى أربعة فصول تسبقها مقدمة طويلة الى حد ما، يليها نص يقدمه الناقد يمثل التصور الأسطورى لافريقيا عالم الادغال والاحراش والبدائية والطبيعة العذراء.

يوضح الكاتب فى المقدمة المنهج الذى إتبعه فى دراسة الرواية والذى هو أساسا منهج اجتماعى سياسى يرتكز فى البداية على عملية:

الشرح والفهم، فالفهم يهدف الى إستخراج البنية الدلالية للعمل والشرح يدرج هذه البنية فى إطار إجمالى أوسع. وهكذا فان توضيح البنية الدلالية لرواية «الغيرة» هو اجراء لفهم وإدخال

تلك البنية فى عملية الأيديولوجية البورجوازية، وهو أيضا شرح للغيرة مع فهم أشكال هذه الأيديولوجية وهى فى طريقها للزوال، وحصر هذه الأيديولوجية الزائلة بدورها فى اطار الايديولوجية البورجوازية التقليدية هو شرح للأولى وفهم للثانية، وحصر الايديولوجية البورجوازية فى اطار تاريخ هذه الطبقة هو فهم للاولى وشرح للثانية، وفى النهاية حصر تاريخ البورجوازية فى اطر التاريخ الشامل لفرنسا هو شرح لدور ووظيفة هذه الطبقة بالنسبة للطبقات الاخرى هواذن فهم للمجتمع بأشمله. خصوصا وأن رواية «الغيرة» تلعب على عدد كبير من الثنائيات بخاصة ثنائية الواقع والخيال بمعنى التاريخ والأدب.

القول عن رواية أنها تشكل بنية دلالية، هو القول بأن جميع عناصر الدلالتو على جميع المستويات، تنتظم الى حد انتاج دلالة شاملة تحتوى هذه العناصر وتجعلها معقولة. هذه الدراسة ستمتد الى هذه الدلالات لترسم لنا الخطوط العريضة لبنية التفكير فى الرواية.

الرواية يحكيها راو يقدم العناصر المختلفة لها وتنحصر الشخصيات فى: رجل غير واضح الملامح وللتسهيل سنطلق عليه مع مجموع النقاد «الزوج» بالرغم من انتفاء أية شواهد حقيقية على هذا، امرأة تسمى أ.. هى بلاشك زوجة الرجل السابق، جار صديق «فرانك» وأمرأته كريستيان وطفلهما ، صبى، شغيلة من الاهالى.

يدور المشهد على الارجح فى طبيعة افريقية، قد تكون غينيا الوسطى حوالى ١٩٥٠ ويبدو أن «الزوج» وفرانك يستغلان امتيازات ويزرعون مساحات كبيرة بالموز. تقدم الرواية باسلوب التعليق على احداث يومية متكررة فى حياة هذه الشخصيات تصطبغ باعمال التسخير الزراعى وتكرار زيارات الجيران الا اننا نلاحظ ان الوسط المكون من المستوطنين غير متجانس اذ تختلف طبائع الازواج ولايتفق الاشخاص ايضا سواء فى طريقة التفكير أو فى الفعل ذاته. ويظهر «الزوج» كنمط لمستعمر فترة مابين ١٩٠٠ و١٩٤٠ بينما يبدو فرانك على العكس رجلا جديدا على المستعمرة، مفعما بأفكار أخرى وتجسداً.. فى الظاهر ذلك الكمال الحضرى الأسطورى فى الوسط الاستعمارى (أناقة، التحدث بوضوح ولباقة) تتأقلم كريستيان وطفلها بصعوبة مع نمط الحياة هذا ولايتحملان الطقس ومن جانب آخر ، هناك تقابل يضع جانبا البيض المقيمين فى المنزل الموصوف بإستفاضة ويضع فى جانب آخر الأهالى العاملين فى المزارع. لدينا جغرافياً عالمان محددان حيث نجد المنزل المحاصر بعالم طبيعى مكون من الاهالى، الادغال، الحيوانات وبدءا من مفهوم الحصار هذا نتعرف على وظيفة النظرة لدى سكان هذا المنزل، التى تحاول بالمعنى الحرفى للكلمة ان تستأنس المحيط، نظرة سيكشف تحليلها عن صفتها المرضية الاستحواذية بدافع من الخوف والقلق ، حيث يصبح المنزل بهذا الشكل ملجأ بالنسبة للبيض. ينبع كل الوصف فى الكتاب من الاحساس الاصلى بالقلق لدى البيض المنزوين فى ملجأهم، الضائعين وسط عالم يضايقهم. هذا هو الأساس الذى تنهض عليه المواقف التى ستتفاعل معها مختلف الشخصيات كل بطريقته.

غاصت منا الاسطورة الخالصة فى عالم خيالى ، غريب ، أى بكلمة واحدة: زائف ولاتعيد «الغيرة» بناء هذه الاسطورة انها ترتكز عليها وتنفيها فى آن.

انها تطلعنا على شئ آخر، عالم مختلف يتأتى من الكتابة

تمثل الجملة الأولى فى الرواية مدخلا هاما يقدم تيمتين اساسيتين فى الرواية: تيمة الظل وتيمة التقسيم ص٩: الآن ظل العمود (...) يقسم(.....)».

والجملة الأخيرة فى الرواية تجيبها بهذه الكلمات:

«الليل الحالك ، النقيق الاصم للجراد ، يمتد من جديد الآن على البستان والشرفة من حول المنزل «ص٢١٨.

مابين هاتين «الآن» اللتين تحيطان بالرواية، الظل الذى يقسم أصبح ليلا مانعا من الآن فصاعد أية ممارسة لهذا الفكر الهندسى الذى يحاول على طول المائتى صفحة من الوصف الطويل أن ينجز جيدا تلك المهمة الحيوية جيداً وهى الترتيب بما يتطلبه من قياس ، إحاطه ووصف.

يميز الراوى بالفعل بين منطقتين ثقافيتين مختلفتين، منطقتين ذاتى خواص متعارضة أو متناقضة ، تخص احداها سكان المنزل والاخرى العمال المزارعين ويتوقف التميز بين هاتين المنطقتين فى الحقيقة على أن النظرة يمكنها أولا يمكنها أن تتغلغل فيهما. انهما خاضعتان لها أو ثائرتان عليها. منطقة سكان المنزل، تحت النظر ،قابلة للإخضاع وأليفه بينما تظل، الأخرى أى، منطقة العمال الزراعيين (العنابر، المزارع الكثيفة) ممتعة. صورة الطبيعة الاستوائية أو المدارية التى لاتستطيع العين ان تخترقها تمثل جزءا من الاسطورة وتستخدم «الغيرة» تتخذ هذا العنصر إستخداما جغرافيا ووظيفا محددا ويقع مجموع الوصف الموجود فيها فى علاقة تجاوز (أو تلاصق) بالنسبة لأسطورة النباتات الاستوائية الخاصة برواية المستوطنات. هناك جهد من جانب الراوى لاخضاع الطبيعة لعقلانية هندسية بحيث لايفلت شئ من هذا العقل. الدعوة لـ «هندسية مثالية»، لهندسية مبالغ فيها تشير بوضوح الى الصفة المرضية التى تتخذها الرغبة فى الوصف . هذه المبالغة علامة على ذعر السلطة العقلية فى مواجهة واقع يستعصى على الامساك به، يتمرد ويتجاور الجهد من أجل إجباره الكادر «المعقول» للهندسة التى تستشيط فى هذيان عليل. فهذه الايديولوجية الاستعمارية المرضية هى شاهد على خراب وتدهور النظام الاستعمارى وعلى الأخص صعوبة إقراره. بهذا المفهوم وفى محيط استعمار على مشارف نهايته تتخذ الهندسية المرضية ، اذن، معنى ايديولوجيا واضحا جدا.

ويرتبط هذا النشاط العقلى ارتباطا وثيقا بالبصر وبفعل الرؤية اللذين يتخذان بدورهما اهمية خاصة فى هذه الرواية. يتعدى دور العين والبصر فى الرواية مجرد الوظيفة الطبيعية والتقليدية الى وظيفة حيوية بالنسبة للراوى الا وهى المراقبة. حيث يقسم الراوى العالم الى اماكن يمكن رؤيتها واماكن تستعصى على الرؤية.. فالرؤية هى العلامة الحقيقية لوجود السيد، المستعمر، الذى يراقب أملاكه، بل هى أكثر من مجرد علامة، الرؤية هى الوسيلة الوحيدة والاخيرة لالتقاط الواقع بالنسبة لسكان المنزل. وهى أيضا سلطتهم الوحيدة ويتخذ «الزوج» فى السرد وظيفة تعتمد بشكل ثنائى على الرؤية، حيث تتوقف سيطرته على المزرعة من جانب ، عند نوع من السيادة البصرية، فهو لايتواجد ولايذهب لهذه الرقعة ويكتفى بمجرد رؤيتها والاشراف عليها من بعد، وهذه احدى الاشارات غير المباشرة لتدهور السلطة الاستعمارية . ومن جانب آخر فإن الآنا

المريضة التى أوجدها هذا الوضع لديه تتبدى فى علاقاته مع أ... التى يمارس عليها مراقبة دائمة بحسب ما تجيزه هى من تواجد أو إختفاء عن مجال البصر. على ضوء ماسبق قوله يتخذ المنزل أهمية خاصة، فهو من ناحية نقطة إنطلاق النظرة، وهو ايضا النقطة المركزية للمزرعة فبواسطته يتم تقسيم الاماكن الى مناطق، حيث يمارس الزوج نشاط المراقبة من شرفة المنزل. ويمثل حصنا ومخبأ بالنسبة للابيض الذى يسيطر من خلاله على مايحيط به بما يتضمنه من مزارع واملاك وطبيعة تشكل خطرا يحيق به ويهدد سيطرته بما فيها من احراش وادغال كثيفة تعج باشكال من الحيوانات والحشرات.

وفى هذه الرؤية الثنائية للمكان ، نجد خارج المنزل هو عالم السود. العالم الداخلى للمنزل هو عالم البيض ويقابله العالم الخارجى عالم السود، وتداخل هذين العالمين فى بعض الفقرات يسير الى تدهور الوضع الاستعمارى، الى حد يصور فيه الرواى المنزل على هيئة قفص يحجز سكانه. فنظام الاحتماء ونظام دفاع المستعمرين نفسه يشهد نهايته وقدرته على تثبيت حركة العالم داخل كادرات ثابتة سيجعل من الحصن الذى يشعرون فيه أنهم من العالم، قفصا أن يرى أو يرى، أن يراقب أو أن يكون مراقبا. هذان هما القطبان اللذان يدور حولهما معنى المنزل بالنسبة للراوى. والمكان الذى يتجسد فيه هذا المعنى المزدوج وهو الظلة jalousie (او الشيش كما يطلق عليه بالعامية) (وهى الكلمة التى تعن أيضا الغيرة حيث يلعب الكاتب على المعنيين) ويرى الكاتب إذا ما كانت مفتوحة أو موارية أو مغلقة، فحياة المنزل تتغير على أساسها. الشيش اذن يسمح بالرؤية لكنها رؤية ذات اتجاه واحد ، تسمح بالرؤية دون ان يرى من هو الذى يقف خلفها ويحتوى الوصف علي ما هو دائما شكل العالم كمايظهر بالنسبة للراوى. ان الشيش يمنح رؤية انتقائية تقسم الواقع الى شرائح. هناك نوع من المرشح أو المصفاة عند مدخل ضمير المستعمر الراوى، يتكون من عنصرين واضحين: الأول، نظام للرؤية يؤطر الواقع داخل تبسيطات هندسية تحدده فى خطوط رأسية وأفقية وتخضعه للوصف الدقيق بحيث لايخلف شيئا يمكنه فيما بعد أن يقوم بدور لم يكن متوقعا من قبل.

أما الثانى فهو من اللوازم الضرورية للرؤية، الا وهو الضوء وبخاصة ضوء لمبة الجاز. ويجب تصور هذين العنصرين على انهما نفس كادر حياة المستعمرين. فهما يسمحان هنا بالسيطرة من مسافة على عالم طبيعى وإنسانى معاد فى الأساس ويجب الاحتياط منه على الدوام. الضوء والرؤية هما اذن رموز السيطرة التى يمارسها البيض على السود. ونلاحظ ان ظهور الاهالى والحيوانات فى النص يأتى فى اللحظة التى يختفى فيها الضوء، ضوء النهار أو ضوء المصباح الضوء والطبيعة هما اذن مكملان لبعضهما ولكنهما متناقضان مع بعضهما.

فعلى طول الرواية هناك تبادل مستمر فيما بينهما يشبه الصراع بين الخير والشر. واكثر من الشمس، يلعب المصباح ، مصدر الضوء الصناعى دور السند او الدعم لسلطة الابيض. وهو لايتدخل فقط من حيث المجال البصرى، بل ايضا عن طريق الصفير فى المجال الصوتى وضجيج المصباح هذا، احد خواصه الهامة، تغطية بعض الاصوات الاخرى وعلى الاخص صوت الحيوانات فى المزارع وبفضله لا تزعجهم تلك الضوضاء وتلك الصرخات . ومع انطفاء المصباح فجأة يتلاشى



دعم البيض، ويلقى المنزل مصيره من السقوط الحر، وتطيح به حركات الدوران والتموجات. وتتحول النظرة المطاردة الى نظرة متوجسة، والاحساس بالسيطرة على الواقع الى احساس بالدونية.

أما التهديد الذى يلوح هنا أو هناك والذى تجسده تيمة البقعة، فيبدو فى جميع الاحيان متغيبا عن طريق الاسلوب الايديولوجى للتغطية. والبقعة هى دائما علامة على حدث، هى أثر لدوران تاريخى، فالتغطية من جانبها تحاول أن تنفى فى كل مرة هذه العلاقة بمحوها دون أن تنجح أبدا. الحركة الجدلية التى تحمل تسجيل الزمن ونفيه لاتصل فى هذه التيمة ايضا الى إستنتاج أحادى.

تلك التيمات السابقة لاوجود لها الا عن طريق لغة هى بدورها تحمل معان. وهذه اللغة تنقسم بدورها الى لغة أ. . ، لغة فرانك، لغة السود. كل يحمل صفات خاصة وتساهم خصائص طرق التحدث فى اظهار الفجوة بين البيض والسود. ولكن قبل ذلك كله فان لغة «الغيرة» هى اولا هذا النص الطويل الذى انتجه الراؤى وهى تظهر الوضع الحقيقى للواقع فى السرد. وفى الحقيقة، لم يعد هناك واقع، فالحياة ليست الا مروية، محكية، اصبحت سردا وليس لها بالتالى وجود الا فى الدرجة الثانية، فقط على مستوى الخطاب. الخطاب يتحكم فى الواقع من قبل حتى ان يوجد، من اجل تحويله الى مادة من أجل تطويعه. خطاب البيض وما يكن أن نسميه أدباهو مع وظائف التسلية التى نجدها فيه عادة.

لقد رأينا فى هذا الفصل كيف أظهر الطبيعة والشخصيات وكذلك الاحداث بندرتها بشكل واضح الصفات الايديولوجية لرؤية الراوى. ونعنى بكلمة ايديولوجية هنا، ان وظيفة الرؤية ليست نقلا مخلصا للعالم ولكنها تشكل صورة تعمل على تخفيف حدة القلق المصاحب لموقف الراوى. ولقد اتضحت لنا معالم هذه الايديولوجية وكذلك تأكد لنا تناسق وجهة نظر الراوى.

ويعارض لينارد بعد ذلك الرأى السائد الذى يصنف رواية «الغيرة» على أنها رواية حب بمنظور علم النفس. ومن وجهة نظر ليناود يبعدنا هذا تماما عن جوهر رواية «الغيرة» بل يشوه الرواية من اجل ان يخضعها للتفسير التحليلى النفسى. حيث يفسر «الغيرة» على انها مجرد هذيان ضمير مريض، «مونولوج مسطح لمريض، يتكرر بلا نهاية». ويجب حسب رأى ليناود يجب ان ندرج المشكلة الخاصة بالبنية الهاجسية لخطاب الراوى داخل وصف شامل للعالم من شأنه ان يعطى اهتماما متساويا لخطاب فرانكو ا... او الاهالى. واذا كان التحليل النفسى يصب اهتمامه على الافراد ، *فمن الواجب اللجوء الى التحليل نحصر فيه الاشخاص داخل جماعاتهم. الا ان لحنا* كهذا يجب الا يهمل التناول التحليلى النفسى، بل هو منقاد على العكس، لان يجد له مكانا وظيفيا داخل النظام الكلى. لذا فسيتم تناول الخطاب الهاجسى ليس فقط بالنسبة للراوى بل ايضا بالنسبة للجماعة الاستعمارية المكونة من فرانك، أ... و«الزوج»، على اساس انهم تجمعهم نفس هذه العلاقة- خطابهم المشترك يشكل *السرد الهاجسى*- مع الاحتفاظ فى الذاكرة بكل ما يميز كل منهم على حدة، فمن الواضح بدون شك انهم يشاركون ثلاثتهم واقعا سيكولوجيا واجتماعيا على حد سواء.

فى «الغيرة»، اللغة بأكملها هى المريضة والغيورة والشخصيات بأمراضها وغيراتها ليست الا كومبارسات شاحبة غير قادرة على ان تحمل على اكتافها الهزيلة ثقل حدث يطول كل شئ.

يكفى ان ننظر للادب التقليدى للبيض عن حياة المستعمرات لنقتنع انه هناك اما نوع من النفى للعلاقة الاستعمارية داخل التغريب exotisme أو تأكيد متعال لتفوق الابيض على الاسود، ولن نجد فى أية حالة هذا الاحساس العميق بعدم الامان او بالقلق المميزان *لرواية الغيرة*، ولم يتم التعبير عنهما بشكل مترابط منطقيا فى الفترات السابقة للادب الاستعمارى. وسبب هذا الاختلاف هو بالطبع ضياع أمبريالية» البيض ،ضياع احساسهم بالتفوق او على الاقل الشكل الطوباوى لهذا الاحساس ويشهد الوضع المتراجع الذى نجده فى الغيرة بحدة على أفول الايديولوجية الاستعمارية.

نجد ايضا ظاهرة مقارنة على مستوى آخر. أقل مايمكن قوله عن العلاقات الجنسية داخل الرواية انها غير أكيدة، الشئ الوحيد الاكيد هو ظاهرة الشبقية. المقابلة علاقات جنسية شبقية، تبدو من نفس طبيعة المقابلة بين العدوانية والقلق. بمعنى ان اعتبار الشبقية هذه المرة على أنها عدم اكتمال او بالاحرى استحالة اتمام العلاقة الجنسية، وهو دليل على اختفاء الآخر باعتباره شريكا، وبوصفه موضوعا قابل للحب أو الكراهية. وهكذا فاننا لايمكننا إفتراض أو تخمين عواطف إيجابية أو سلبية داخل الرواية، سواء بين أ... وزوجها أو حتى بين أ.. وفرانك، النص نفسه يتركنا عن قصد خارج إطار العواطف. وهذه الظاهرة يجب إعتبارها إشارة الى أنه فى هذا العالم الذى أمامنا ليس للمشاعر نفسها أى وجود حقيقى. وهذا يبدو لنا مهما على قدر ماتبدو مستحيلة تلك التفسيرات «للغيرة» على انها تصعيد لاحساس الغيور، ولاتعتبر الشخصيات الثلاث الرئيسية كأفراد متعارضين أو متحابيين بقدر ما تشكل عالما واضحا فى حد ذاته ومقابلا

لعالم آخر ألا وهو: عالم السود دارسة التيمة اذن فى ضوء التحليل النفسى ووظائف اللاوعى يجب بالتالى ان تدرج داخل بحث اشمل لظروف الوعى، ظروف هى قبل كل شيئ ايديولوجية واجتماعية

كانت إحدى المشاكل التى صادفت النقاد فى هذه الرواية وقادتهم الى تقديم تفسير نفسى لها هو مشكلة الشبقية erotisme نعرف طبعا ان الان روب جرييه اعطى لهذا الموضوع فى الرواية، بشكل ايحائى، اهمية لاتنكر وترتكز محاولة النافذ فى أن يرى الوظيفة التى تلعبها الشبقية فى العالم الذى أمامنا. وبما أن لدينا تقابلا أساسيا ما بين الاسود والابيض، فاننا نتوقع بالتالى ان يكون هناك عالمان جنسيان وشبقيان منفصلان، من ناحية : المنزل، البيض ونسائهم، ومن الناحية الاخرى: السود، مساكنهم ونسائهم. الا اننا لانجد شيئا من ذلك . فشبكة الجنس لاتزال منغلقة داخل نفس الكادر، كالعلاقات الاخرى. وهذا مايوضحه لنا النص، ف أ... ليس لديها مانع على حد قولها من مطارحة الاسود. نستنتج اذن وجود ثغرة فى نظام البيض يترك الفرصة متاحة امام علاقات جنسية مابين البيض والسود، علاوة على انه ليس هناك تبادل عنصرى بما ان عالم «الغيرة» لايتضمن اية امرأة سوداء. هذا النقض للانقسام العنصرى لن يحدث اذن الا من اتجاه واحد، بيضاء تختار موضوعا جنسيا من بين السود كاحتمال وتؤكد هذه الايحاءات صفة التمرد لدى أ...، قبولها الشفهى يمكن ان يكون مثله كمثل الرفض العنصرى للاتمييز العنصرى الجنسى. وهذا بعكس تقاليد رواية المستعمرات ، ليست الشخصيات الذكرية هى التى تبحث عن المغامرات مع النساء السود. وحدها المرأة البيضاء (أ...) تشير الى إمكانية كسر التابو العنصرى على المستوى الجنسى لسببين: انها امرأة فى عالم ذكرى ، ضد الامبريالية التى تقاتل ضدها ولأنها تمثل جزءا من جماعة فى وضع غير آمن. من ملاحظة الوضع الخاص لـ أ.. داخل البنية الشاملة للعالم ، نجد أنها امرأة وسط رجال (بيض أو سود) بما ان كريستيان لاتتواجد ابدا. اضف الى ذلك انها مرتبطة او متعلقة بالنواة الاستعمارية وبمخاوفها الخاصة . هنا نطرح مسألة التعرف على كيف ان أ.. ، بوصفها امرأة، سوف تتمكن من اجتياز التهديد الثنائى الجاثم عليها.. ولايمكن ان يتم هذا بالعمل، فلا مجال لذلك. الدائرة الوحيدة التى تسيطر عليها هى الاثارة الجنسية والوظائف التى بامكانها ان تملأها. ويجب هنا الرجوع الى تلك العملية النفسية التى تعمل على تحويل مصدر الخطر الى موضوع اشتهاء، من أجل ازالة شعور القلق الذى يثيره. فبمجرد رؤية مصدر الخطر يطلق العنان لآلية التصوير الشبقىerotisation الذى يتأتى عنه تحويل لطبيعة هذا الشئ. فمثلا مشهد تمشيط أ.. لشعرها، وهو مشهد يتكرر بكثرة فى الرواية ، هو عملية تهدف الى تحويل حالة التوتر الى ايحاء بالأمان والهدوء. وانحناء خصلة الشعر هو ايضا صورة لتردد نقطة النهاية. فبعكس الاستقامة، يحمل الانحناء داخل عالم «الغيرة»، دلالة على عدم الاستقرار. لاتحيلنا عملية الاثارة الجنسية فى الرواية أبدا الى هذه الشخصية أو تلك انها وظيفة اساسية تلعب دورها داخل جماعة البيض المستعمرين، وهى بشكل مامنفذ او مخرج خيالى جماعى. تقوم بوظيفتها داخل السرد نفسه وليست الى جانب اى من الابطال، بما أن السرد يجعل من نفسه خطاب هذه الجماعة . الاثارة الجنسية هى احدى عناصر البنية السردية مثلها

كمثل الفعل المضارع أو طريقة وصف الادغال. انها تحدد باسم الجماعة نوعا ما من السرد، بمعنى انها تحدد الجماعة عن طريق النص.

لمعنى الاثارة الجنسية فى «الغيرة» اذن- مستويان واضحان ، انّ وضع اشخاص افراد على الساحة يجعل السرد غير قادر على التعبير عن اساليب هروبهم الا عن طريق سلوكيات فردية خاصة ومن هنا يأتى الكم الهائل من الايحاءات التحليلية النفسية فى الرواية. ولكن اذا افترضنا ان هذه الشخصيات مجتمعة هذه المرة تبعا لوضعها داخل عالم الرواية، اى مقسمة الى مجموعتين متعاديتين، تمثلان، بعيدا عن فرديتهم الخاصة، وجود هذه الجماعات نفسها، نفهم اذن الاثارة الجنسية على المستوى الثانى كأيديولوجية وكسلوك للهروب، وتتفق على المستويات الفردية أو الجماعية، وظائف الكبت والوظائف الايديولوجية، هما الاثنتان فى أنهما يزيلان عنصر القلق، فالكبت والايديولوجية ليسا الاتلك الاراداة غير الواعية لعدم الرؤية.

***

والآن لابد من تقديم وصف مفصل لهذه البنية الاجتماعية التى وضعنا فيها رواية «الغيرة». علينا أن نستعيد المادة التاريخية لنفهم حقيقتين ذكرتا حتى الآن بشكل ضمنى فيما سبق وهما أن:

١- رواية «الغيرة» لها موقعها بالنسبة لتاريخ الرواية الاستعمارية، وأن هذا الوضع له معنى بالنسبة لفهم هذه الرواية.

٢- رواية «الغيرة» كرواية استعمارية تتطلب من الناقد أن يكون على معرفة دقيقة بالادب الاستعمارى وكذلك الادوار التى كان الاستعمار يوليها لهؤلاء الذين عملوا على بقائه. وهكذا من الضرورى هنا أن نتقرب من الواقع الاجتماعى للاستعمارية.

يؤدى فحص تاريخ الاستعمار لدى لينارد وظيفة مزدوجة يقول: لقد حاولت فى الفصل الاول تحليل نص «الغيرة» كأسلوب لرؤية وصف العالم. وبالطبع فانه من قلب الحياة الاجتماعية للمستعمرين يمكن أن يظهر منبع أساليب رؤاهم وأحاسيسهم. الا أن رؤية العالم لدى المستعمرين ليست واحدة. لقد تشكلت على مدى السنين فى وجوه اختلفت بقدر اختلاف العلاقات الملموسة بين المستعمرين والبلاد أو الشعوب المستعمرة. من الواجب اذن متابعة تاريخ هذه العلاقات بين المستعمرين والمستعمرين، فى تتابعها وانقطاعها، واستخراج الانماط الاساسية للسلوكيات والايديولوجية التى يظهرها هذا التاريخ. وللوهلة الاولى يمكن أن نستخرج ثلاث مراحل لهذا التاريخ: المستعمر الرائد، المستغل الاستعمارى، والمستعمر المتعاون. ثلاث مقاطع تاريخية وراء هذه الوجوه المتميزة: من ١٨٦٠ حتى ١٩٢٠ الغزو الاستعمارى، من ١٩٢٠ حتى ١٩٤٥ البلورة، ثم من ١٩٤٥ حتى ١٩٦٠ الانحسار الاستعمارى. فى مقالة: من أجل تاريخ وسوسيولوجيا للدراسات الافريقية يقترح جون كوبان تقسيما تاريخيا يقترب كثيرا من تقسيم لينارد.

التسلسل الزمنى	شكل العلاقة	الشكل الايديولوجى النظرى	النظام السائد
١- ماقبل ١٨٦٠	اكتشاف أفريقيا	غرابة الرحلة والمغامرة، أصل المجتمع الانسانى	أدب، فلسفة نصوص رحلات
٢-١٨٦٠-١٩٢٠	غزو استعمارى	مبرر من قبل النظرية التطورية امكانية الاثنولوجيا	اثنوغرافيا، اثنولوجيا
٣-١٩٢٠-١٩٤٥	البلورة	يبرر من تلقاء نفسه علم الاجناس يصف الواقع الظاهر دون أن يتساءل حول مبادئه: نفعية تغتر بنفسها وتضلل	اثنولوجيا واثنوغرافيا مطبقة
٤-١٩٤٥-١٩٦٠	تصفية الاستعمار	توغل الجماهير الافريقية فى التاريخ والعلوم التشكيك فى العلاقات الاستعمارية وفى الوصف السابق الانتقال من الانثروبولوجيا الى السوسيولوجيا وازلة التغريب العلمى.	سوسيولوجيا ،سوسيولوجيا التخلف.
٥-١٩٦٠-١٩٧٠	الاستعمار الجديد	اكتشاف أوهام الاستقلال نقد جذرى للعلاقات كآلية اقتصادية (امبريالية). انتعاش ماركسى(سمح به هدم الستالينية) يستثمر من جديد كل المجال النظرى للدراسات الافريقية ويدفع لتوحيد الانثروبولوجيا وعلم الاجتماع والاقتصاد السياسى (مفهوم نمط الانتاج).	انثروبولوجيا ،سيوسيولوجيا اقتصاد سياسى.

وتندرج رواية «الغيرة» فى اطار المرحلة الرابعة.

لقد انتجت تصفية الاستعمار موقفين، وسنقول أيديولوجيتين. احداهما موجهة حول التعاون، وتفتح الطريق لاستعمار جديد ديناميكى، والأخرى من أنصار الانزواء بعد الحسرات الاستعمارية. وسوف نكتفى بتحديد الظاهرة الايديولوجية الكبيرة التى اتسمت بها مرحلة مابعد الحرب: انقلاب الاسطورة . على مدى ثلاثين عاما ثبت الاوروبيون قوالب (فكرية) تشوه أو نقبح كل مايمكن أن يأتى من أفريقيا. عن طريق احدى التحولات الجدلية التى أوضحها سارتر، أصبح الآن الابيض هو الذى يشعر بنفسه وقد مسه العجز أو الشلل الذى كان يسلطه من قبل بوفرة على

الآخرين. فجأة ، يشعر الابيض بخوار ذراعية وفعله وديناميكيته. ان «الغيرة» تنطلق من القوالب السابقة المستخدمة لوصف الافريقيين، ليطبقها كلمة بكلمة على الاوروبى «الزوج» فى الرواية. وهذا الانقلاب يأتى من واقع أن أسطورة الزنجى فقدت مصداقيتها خلال سنوات الخمسينات.

فمن ناحية ، نجد الافريقيين قد خاضوا معارك ضد السيطرة الاستعمارية أظهرتهم أكثر نشاطا مما توحى به الاسطورة، ومن جانب آخر فان البيض (الفرنسيين) بما انهم حسروا الحرب وعلى حافة فقد ان امبراطوريتهم، لم يتمكنوا منذ ذلك الوقت من اعتبار أنفسهم: ايجابية خالصة فى مواجهة السلبية الافريقية. و هذا يسمح بفهم أن رواية كالغيرة، تقدم فى ١٩٥٧، شخصية من الجبل الاستعمارى القديم، يمكن أن تطبق عليه بالعكس، العناصر الاسطورية التى عاش عليها هذا الجيل، حيث أن أحداث التاريخ نفسها عكستها، فانها ستعطى المشهد العكسى لعظمتها القديمة.

ولنفحص اذن بالتفصيل كيف أن ما كان يقال عن الاسود أصبح يمكن أن يقال عن الابيض:

أ- عدم وجود مبادرة التجديد والتقدم، بما أن القدماء لم يفعلوا ذلك، بمعنى وجود قيم متحجرة.

ب - عالم المستعمرين يشبه «ساعة ضبطت على الابدية»، ويعمل كنظام مغلق، وهو ما رأيناه على طول هذه الدراسة.

ج- وتظل استحالة «المهرب التقدمى» والانغلاق داخل «التقابل رأسا برأس لايتمكن من كسر أغلال الضمير الاستعمارى الذى يمثله «الزوج» ، وسيصبح بالتالى مغلقا داخل هذا «التقابل رأسا برأس مع الذات» والذى يشكل بحق وجود الشخصيات وواقع الرواية. هكذا ، نقطة بنقطة، نرى «الغيرة» تصور بدقة المستعمرين على نفس نمط النموذج القديم لصورة الاسود.

إن «الغيرة» بكونها رواية استعمارية تتأرجح ما بين فترتين، حيث كل من المستعمرين: الزوج وفرانك، يمثلان الوجوه الرمزية لتلك الفترات. أحدهما، الزوج، الذى ينتمى للماضى، يفقد دوره الفعال ولايظهر أبدا فى الرواية وهو يقوم بوظيفته الادارية للمزرعة. أما الآخر، فرانك فتقدمه الرواية على انه رجل نشيط وديناميكى وعلى اتصال مباشر بالعمال السود فى موقع العمل.. يمكن ان نعتبر ان فرانك (على الرغم من انه اساسا فى مواجهة عالم السود) ينتحل جانبا بالنسبة لتقليدية المنزل وهو يتميز بأنه صاحب تفتح وفهم أوسع لعالم الاهالى.

وهذا يحيلنا الى الامعان فى الزوجين المتواجدين فى الرواية حيث تختلف بوضوح نظم قيمهم المرجعية . الزوج الاول يتكون من الزوج وأ.. وهما مستعمران قديمان ليست هذه هى تجربتهم الافريقية الاولى. وهما ينتميان للفترة الاستعمارية الثانية التى انتهت مع الحرب. هذه النوعية القديمة من المستعمرين قلقة حول مصيرها ومستقبلها، و تستخدم لكى تطمئن كل الآليات التى حللناها على مستوى السرد لدى «الزوج»، ولكن كما يبدو وبوضوح من خلال الاستيهامات أو الخيالات العديدة للاختفاء والسقوط لاشيئ بامكانه أن ينقذها. هذا النمط من المستعمرين حكم عليه بالاحساس بعدم الامان.

من ناحية أخرى لدينا الزوج: فرانك/ كريستيان وطفلهما. على عكس (أ) زوجها فإن



كريستيان وفرانك وصلا حديثا إلى المستعمرة وليس لديهما ، كأصدقائهما ، خبرة استعمارية سابقة. كما يتميز فرانك عن زميله الزارع بأنه أكثر قدرة على استخدام وسائل حديثة فى استزراع الطبيعة وفى العلاقات الانسانية مع شخوص الاهالى. هكذا فان المعرفة التى ينسبها البيض لانفسهم فى الرواية تجد لدى فرانك التطبيق العملى، التقنى وليس فقط الايديولوجى. ان غائية معرفته وليست طبيعتها هى التى، تميزه عن تلك التى لدى «الزوج». اذا كان فرانك يمثل صفات عديدة تجعله متعارضا مع عالم «الزوج»، فإن هذا التعارض يتأكد بشكل أكثر وضوحا فيما يخص كريستيان، ليس فقط لأن لديها طفلا بعكس أ... ولكن لأنها لاتتواجد أبدا داخل الواقع الملموس للبيض، أى المنزل، حيث أنها تلزم منزلها باستمرار سواء بسبب المرض أو بسبب الطفل. كريستيان شخصية هامشية بالنسبة للبنية الاستعمارية، التى لاتتبنى طريقتها فى الرؤية الايديولوجية أو فى أسلوب المعيشة. وتقابل الزوجين يظهر فى الواقع ظاهرتين متعارضتين رغم أتصالهما ببعضهما : انفصام النساء عن مجرى الحياة الاستعمارية (هامشية كريستيان عن طريق عدم التواؤم وقطيعة أ.. عن طريق رفضها للوضع المصمم لها) وتضاد الرجال كممثلين للانظمة التقنية والايديولوجية المختلفة بما انهم ينتمون لحقبتين من الاستعمار.

وريث تدريجى للموقف البروميثى للمستعمرين الاوائل. «الزوج» ثابت داخل حاضر دائم مصطنع وزائف يهدف فقط الى حجب التقدم الطوفانى للزمن، فى حين أن فرانك(على الرغم من انه منغمس فى «الغيرة» داخل عالم استعمارى تقليدى) يمثل بوادر التحول فى الوضع الاستعمارى عن طريق السيطرة العقلانية للمعرفة التقنية.

الا أن وضع فرانك يظل ملتبسا بما انه صاحب أراضى، «مستعمر» بالمعنى التقليدى للمصطلح. فى حين انه ينتمى لجيل الرجال الذين ستصبح قيمهم هى نفسها التى ستغذى أيديولوجية التعاون التقنى بعد حصول المستعمرات القديمة على استقلالها. لقد أبرز الراوى

بوضوح الفجوة فى الزمن التى فرضتها نظم القيم الخاصة بالزوج وفرانك. على سبيل المثال هناك وصف ص ١٧١-١٧٢ كالآتى:

«واقفا على رصيف الميناء، الشخص الذى يراقب الحطام العائم يبدأ هو نفسه فى الانحناء دون أن يفقد شيئا من تصلبه، يرتدى بدلة بيضاء ذات تفصيل جيد، يلبس خوذة المستعمرات. وذو شارب أسود حوافه لأعلى بحسب الموضة القديمة.» هنا بورتريه هذا المستعمر الذى دخل التاريخ لتوه، والذى سبق أن فقد وظيفته، الممثل لعالم مافتئ ينهدم. الشخصية فى الزمن الاول مثبتة وفق الصور التقليدية .إنه الرجل الذى يراقب، واقفا. انه اذن معتدل على أرجله، ثابت، ونشاطه الكامن فى الاشراف يجعل منه أحد أسياد هذه الاراضى المستعمرة. ولكن سرعان ماتتعكر هذه الصورة الابينالية (الاستشرافية). هذا الاشراف الرائع الاعلى ليس الا على حطام عائم. ونجد هنا، ارتباطا وثيقا بين خراب البناء وتهاويم الاغراق والغرق. تافها، يبدو اذن هذا الاشراف وبالتالى الرجل الذى يمارسه.

النص اذن يعجل من إتلاف صورة المستعمر التى فرضت فى البداية عموديتها التسلطية. الآن هو «نفسه الذى يبدأ فى الانحناء»، مما يعنى بالضرورة أن هناك خارج ارادة الشخصية، واقعا آخر من قبل الاستسلام النهائى، وقد ترك الميناء العزيز وانحنى. ويدعونا الراوى هنا أن نفصل بين المستعمر والواقع الاستعمارى، لأنهما بالتدقيق لا يتطابقان. الواقع الاستعمارى هو سياسى، اقتصادى واجتماعى، والاستعمارى كفرد ماهو الا الدعم السيكولوجى. هناك اذن مابين الاثنين تعارض أو نفور، أدى الى أن الوضع الاستعمارى تمكن من التطور فى اتجاه امكانات أخرى، فى حين أن التركيبات العقلية للاستعمارى تمكن من التطور فى اتجاه امكانات أخرى، فى حين أن التركيبات العقلية للاستعمارى لم تتبع خطى التاريخ. وهذا التأخر لدى الاستعمارى عن الواقع التاريخى هو الذى يتم توضيحه كما هو ظاهر بالفعل على طول الرواية عن طريق الاوضاع المتميزة لدى فرانك و«الزوج». الشخص المقصود فى النص لايمكن أن يكون الا «الزوج» وليس فرانك. ففرانك لم يرتد أبدا هذا النوع من الزى الخاص بالاستعمارى التقليدى، بل يوصف بالعكس كرجل عاش مشمرا عن ساعديه بملابس العمل، زى يرتبط بالطبع بوضعه كأبيض.

الاستعمارى المقصود هنا هو بالطبع أحد هؤلاء الرجال من العصر الفاتح للاستعمار، ذلك العصر الذهبى.

آخر التفاصيل المهمة لهذا النص:

«(..) يبدأ هو نفسه فى الانحناء، دون أن يفقد شيئا من تصلبه».ص١٧٢ هو بالفعل كذلك لانه سيكون غير قادر على الانحناء لوضع جديد، لانه سينحنى «دون أن يفقد شيئا من تصلبه»، لأن الاستعمارى التقليدى وكل نظامه الاستعمارى سينهدم للابد. ونشير هنا باهتمام الى أن هذا النص للاستسلام يأتى بالضبط كتكملة لوصف دوار «الحجرة». هناك اذن علاقة وثيقة بين انحناء الشخص وبين الدوامة التى هيمنت على الحجرة ومنزل الاستعمارى وكل البناء العقلى والحامى الذى شيده. اذن الشخص الذى ينحنى ماهو الا علامة على تدهور أوسقوط المشروع الاستعمارى، على الأقل فيما يخص الدعائم التى اختارها. يجب فى الحقيقة الانتباه وإلى أننا

على طول الرواية، بصدد نظامين تاريخيين، سياسيين واجتماعيين إحاليين: مستعمرة أعوام ١٩٠٠- ١٩٤٥ وحقبة مابعد الاستعمار.

هذه الملاحظة الأخيرة تعتمد على المقارنة مع نص آخر فى «الغيرة»: «متنحيا جانبا قليلا، ولكن فى مكان الصدارة، معطيا ظهره لهذه الهزة وللمركب الابيض المسبب لها، شخص يرتدى على الطريقة الاوروبية، يشاهد فى اتجاه الجزء الايمن من الصورة، نوعا من الحطام تطفو كتلته غير المحددة على بعد أمتار منه. يتماوج سطح الماء بموجة خفيفة قصيرة متلاحقة تصل باتجاه الرجل. مقدمة السفينة المرتفعة حتى نصفها بفعل الامواج، تبد وكخرقة بالية أو حقيبة فارغة».

والفارق بين النصين واضح. في الاول، الاستعماري- وفق ملابسه- يراقب ولكن هذه المراقبة تمارس على عالم وهمى من الانقاض، وينتهى الخال بهذا الشخص الى الانحناء فى النص الثانى، شخص على النمط الاوربى ينتحى جانبا قليلا من الحركة المحيطة. وهو لا يرتبط على وجه الدقة، بكل مايحدث عند مجئ سفينته ، فهو يعطى ظهره، وبدلا من المراقبة يشاهد، والمنظر الذى أمامه لايرغمه على الانحناء بما انه غريب آت من مكان آخر. والانقاض التى يتأملها تتخذ بالنسبة له شكل الحطام الذى يظهره النص كمقابل لـ «السفينة الكبيرة البيضاء» التى يبدو الشخص نفسه مرتبطا بها.

هذان التصويران الصادران عن السرد يحيلان اذن بكل وضوح الى عهدين.

الاول المرتبط بسقوط النظام القديم، يصور الاستعمارى ينحنى فى حين يضطرب عالمه من حوله ويظهر على شكل حطام. لقد أصبح ينتمى لعالم آخر وزمن أخر.

التصوير الثانى مرتبط بظهور جيل جديد هو جيل التقنيين المتعاونين الآتين من أوربا. هناك أيضا تصوير لسفينتين مختلفتين: القديمة وقد صارت حطاما ، بعد سقوط النظام الذى كانت ترمز اليه، والجديدة «السفينة الكبيرة البيضاء». الرجل الجديد لم يعد يشرف، وحيث أن العلاقات مع الاخرين تغيرت فانه يشاهد، والمشهد الذى يمتد أمام عينيه يعيد هذا الغرق الذى يذكر كثيرا فى الرواية، حيث يظهر ذلك الحطام و«الملابس القديمة» والذى لابد أن يكون صاحبه هذا الشخص المذكور فى المشهد الآخر.

***

أما اذا تطرقنا الى مسألة الزمان فى رواية «الغيرة» فان أهم ماشد انتباه النقاد هو عدم وجود تتابع وتسلسل زمنى فى السرد. فبناء تسلسل زمنى فى «الغيرة» يبدو مستحيلا، والسبب وراء ذلك واضح اذا ماانتبهنا الى أن هناك عالمين وزمانين تقدمهما الرواية بالتبادل. فالحقيقة أن فرانك و«الزوج» ينتميان الى أزمنة وعصور مختلفة من الاسطورة. ليس هناك اذن ترتيب زمنى يتوالى على مستوى حياة الافراد، ولكن هناك ماوراء الترتيب الزمنى metachronologie من أجل تسجيل فجوة زمنية أساسية، داخل النص. الزمان وانكساراته، يبدو كأحد الشروط الأساسية للسرد فى «الغيرة» بالرغم من صعوبة الاحاطة به فى أى موقع من الرواية ،فعلى سبيل المثال، لن يمكننا بأى حال شرح، الآراء المتباينة الصادرة عن فرانك و«الزوج» حول امكانية أو قابلية السود لاستخدام الآلات الجديدة، الا اذا كنا نعرف أن الاختلاف مابينهما ليس فقط تباينا فى الآراء

ولكنه اختلاف فى نظام الاحالة راسخ داخل فجوة تاريخية.
«الزوج» يفكر بعقلية ١٩٢٠، فى حين يفكر فرانك بعقلية ١٩٥٠، ولكن الاثنين يظهران من خلال نص «فى الحاضر».
وهكذا فان الانشقاقات على جميع المستويات ترجع الى تلك الفجوة التاريخية:
انشقاق القيم، انشقاق النص، انشقاق الترتيب الزمنى يوحدها ماوراء أو ما بعد التسلسل الزمنى.
يسجل التاريخ، الذى يظل التاريخ الماضى فى الرواية، كمصدر شارح وكمرجع يسمح بفهم المعنى . وعلى طول الرواية هناك محاولة مستمرة لنفيه ومحوه. والمحو يصبح فعلا أو نشاطا أساسيا ويظهر كنشاط أيديولوجى عظيم الاهمية. فأى معنى يمكن أن تكونه تلك الرغبة الجامحة لمحو أثر التاريخ الا من أجل تهدئه قلق الراوى أمام واقع تاريخى كان بالفعل يمحو البيض. وبعد أن كانت الاسطورة التى صاغها المستعمرون تصف هذه الشعوب بأنها بلا تاريخ أصبحت فجأة هذه الشعوب نفسها هى التى تجعل عجلة التاريخ تدور بل وتأخذ مكان أسياد الكتابة، ليحصلوا على هذا الامتياز فى كتابة التاريخ فى الواقع وفى الكتب. ويتخذ فقدان السيطرة على حق الكتابة فى «الغيرة» شكلا رمزيا من خلال مشهد النص الذى كتبته أ... ، حين يمتص ، يدمر ،يشوه ليصبح مجرد خطوط ودوائر وأسهم بلا أى معنى من الآن فصاعدا. ولايبقى شئ من المعنى الذى أرادت اليد البيضاء أن تحدده للتاريخ. وحيث أنهم لم يعود وا أسياد اللغة والكتابة وبالتالى التاريخ يحاول البيض بطريقة أخيرة نفى هذا الحدث إذ يحاولون تغيير سير الاحداث الروائية التى يرون فيها مقابلا لحكايتهم الخاصة، والتى يحاولون تحويرها بغرض ايجاد مخرج لهم من الواقع الذى يحاصرهم، إلا أن فرانك يعانى من أنه لامفر من الواقع ويجب قبوله. وبعيدا عن أن يكون مجرد خيال قصصى فان «الرواية الافريقية» تشكل جزءا من صميم حياة شخصيات «الغيرة» نفسها.
التاريخ والاسطورة والكتاب هم اذن مرتبطون ارتباطا وثيقا .كل شئ يعمل كمرجع بالنسبة للنص، كل منها على مستوى معين. لقد رأينا كيف أن معرفة التاريخ ضرورية بالنسبة للقراءة نفسها ولاتقل عنها الاسطورة، فهو يحتوى العمل الروائى.

***

ويوضح لنا ليناردٌ فى النهاية منظوره وممارسته المنهجية فهناك علاقة بين النص على أنه أدب والأسطورة على أنها أيديولوجيا . ويحاول أن يطور منهج «لوسيان جولدمان» من ناحية، ومنهج «رولان بارت» من ناحية أخرى فيأخذ من الأول أهمية مفهوم «رؤية العالم» مع العناية بتوضيح مستويات الشكل فى الكتابة الأدبية، ويأخذ عن الثانى نظرته للنص الأدبى على أنه نظام إتصالى أو نظام «سيميولوجى» (للعلامات). فالعمل الروائى أو السينمائى يقوم على بنية دلالية. ويحاول ليناردٌ أن يستخرج هذه البنية من رواية «الغيرة» فى علاقتها الوثيقة بالكتابة التى تعينها، ويتأثر ليناردٌ أيضا بمفهوم «بارت» للأسطورة الحديثة : فالأسطورة كلمة، أى نظام اتصالى يقوم على «لغة» بمفهوم «سوسير» أو كفاءة» (competence) بمفهوم شومسكى.

فتقوم رواية «الغيرة» على أسطورتين:

١- أسطورة الحياة الاستعمارية فى أفريقيا بمراحل الوعى المتتالية التى عرفتها.

٢- أسطورة العلاقة الزوجية التلاقية (الزوج والزوجة والعشيق). وهى من الأساطير الدارجة فى الحياة الأوروبية الحديثة

وهنا يأتى دور الكتابة التى تحول هذه الأنظمة الأسطورية إلى بنية دلالية تبرز الوعى القلق للاستعمار الأبيض فى فترته الأخيرة التى بدأت مع نهاية الحرب العالمية الثانية. ودور الوصف يأتى هنا كخلق لاطار هذا القلق، مخالفا للدور «البلزاكى» التقليدى للوصف الكنائى القائم على تكرار الدلالة. ويأتى هنا الناقد بتحليل أربعة مستويات للشكل:

١- المعجم

٢- التوجه الكنائى للخطاب

٣- لعب الكلمات

٤- إحباط الدلالة.

ومايعنيه الناقد «باحباط الدلالة» هو الطريقة التى يحبط بها النص مواقع الانتظار الأيديولوجية والأسطوريه للقارئ وهنا يلعب معنيا كلمة jalunsie(الغيرة والنافذة)` دور إظهار القلق والازدواجية والتشكيك فى الأساطير التقليدية للوضع الاستعمارى وللعلاقة الثلاثية معبرا عن انحدار الاستعمار التقليدى. ويقرر لينارد فى نهاية تحليلة انفجار اللغة الوصفية الاحادية التى هى الشرط الضرورى للاستعمار الخطابى الخاص بالأدب البرجوازى : فينفجر السرد الى سرد متردد فى بحثه الدائم عن ازدواج الكلمات. وهكذا وصل المنهج العام بالخاص (حياة الشخصيات وحياة الجماعة) وأبرز علاقة الشكل (السرد القلق) بالدلالة الاجتماعية (نهاية الاستعمار الابيض التقليدى).

ورغم تعقيدات هذا الكتاب النقدى وصعوباته غير المجدية أحيانا فانه قد استطاع أن يتجاوز الرؤية التقليدية للرواية الجديدة على أنها محايدة التقنيات السردية ورافضة للدلالة النفسية والاجتماعية معا، ليعطى نموذجا جيدا للربط بين أسلوب الكتابة وبنية الدلالة والاطار الاجتماعى الخارجى للنص.

نصوص

قصص

فؤاد قنديل/ أحمد زغلول الشيطي/ شمس الدين موسى/ابراهيم فهمي/ كمال عبد السميع/سعيد نوح/ هدى عباس

قصائد

نوري الجراح/ نصار عبد الله/ حسن طلب/مفرح كريم/محمد موسى/ محمد البرغوثي/ عماد غزالي/ حلمي سالم

قصة

العصفور والريح

فؤاد قنديل

إلى ذلك الفتى هناك.. الذى لايزال يمسك بالحجر، مصلوبا بين السماء والعراء

(١)

طائرا كان.. صغيرا وجميلا..

يجتهد أن يستنقذ من الريح بعض القش.. كلما جمع قشة اختطفتها الريح وابتعدت.. يسرع الطائر فى اثرها. يضرب جناحيه بحماس.. يضرب ويجمع والريح بالمرصاد. طال سعى الطائر والريح لاتهمد. بدأ التعب ينهش فيه والانفاس تتراجع رويدا رويدا ثقيلة الخطو.. شرعت حركته تخفت، واخيرا سقط الطائر.. صغيرا وجميلا كان.

(٢)

تمنيت قدحا من الشاى وأنا منجذب إلى احدى «سوناتات» البيانو لبيتهوفن.. الأنغام تترى فى ايقاعات سريعة مضطربة كاهتزاز المرتعد.. تدفق اللحن بلا رتابة.. تمنيت قدحا من الشاى الساخن.. هممت أن انهض.. اقعدنى البرد ولزمت الفراش.. وتدثرت.. لكنى مع اللحن العذب نسيت البرد.. تغلغلت الانغام فى جسدى.. تسربت كالدفء.. كالاطمئنان. كالحب.

تغلغلت فيها .. تلاشيت.. اتحدت.

رأيت على الجدار صورة الطائر المناضل.. صغيرا وجميلا كان.. الايقاع الموسيقى يرسم بكل نغمة جزءا من ملامح الطائر الصغير، اجنحته المتوترة.. منقاره النشيط.. ودوامات الريح.. تنبهت أن أخى يقول:

– الا تسمعنى.. هل أصنع لك قدحا من شاى؟.

أشرت إليه بسبابتى رافضا.

لماذا تمدد الطائر هكذا وتفتت.. لم يكن يتمنى غير عش.. صغيرا وجميلا كان

(٣)

دقات واهنة تتسلل من خلف البعد.. من وراء القدرة البشرية على الانصات تشير إلى انفاس الطائر ونبض قلبه.. اذن فمازال حيا.. انتظرت أن يهم الطائر من مرقده.. أن يرفع رأسه.... أن يهز جناحيه.. ان يفعل شيئا.. أى شىء.. آه .. لم يفعل ولم يمت.

ظلت الانفاس بين بين.. تهمس وتعترف بالعجز.. لكنها تتمسك بالخيط الدنيوى العجيب.

متحفزا بقيت أرقب حالته.

تعالت الانغام رويدا رويدا.. بعينى استمع اليها، رفع الطائر صدره عن الأرض.. بعينى أراه على الجدار، نهض.. تحمله الانغام المتصاعدة.. ثابتا وقف على قدميه.. تأمل الكون لحظة فى كبرياء أصيل.. تعالى النغم فى نقر سريع. فجأة انقض على القش.. يملأ منه فمه ويجمعه بجناحيه وقدميه وبكل مافيه..

(٤)

أفاقت الريح.. تقدمت منه تزوم وتعوى.. من بين يديها انطلق الطائر إلى الفضاء. وضع القش فى الركن الذى كان فيه عشه القديم فوق شجرة الجميز.. كانت العاصفة قد أطاحت منذ أيام بكل شىء..

مازال النغم يرسم الصورة بحنكة واتقان.. آب الطائر، هدأ اللحن.. التفت حوله الريح.. ثار النغم.. صعد الطائر وتعلق بغصن شجرة يرقب الريح الحائرة.

حشد عزمه وصلب عوده.. واندفع يجمع القش من جديد. مع كل قشة ينفعل النغم ويتوتر.. تزداد الهجمات وتعلو النقرات، وتقوى ارادته.. ينقض وينقض، يجمع.. والريح تدور حوله متعثرة.

حين امتلأ بالقش فمه.. صعد إلى الفضاء وانطلق بثقة إلى العش.. فى اناة ووقع حنون بدأ يبنى على الجدار عشه ويسويه.. يجرب فيه صدره ويقيسه على جناحيه.. يقف ثم ينام.. يبسط رقبته إلى أقصى مداها.. هل ثمة خطر.. ما هو بالضبط الخطر المنتظر ومن أين؟ نهض.. مسح الأغصان والفضاء بنظرته..

من أسفله ومن اعلاه.. كل شىء تمام.. حط الطائر ونام.. سكنت أصابع بيتهوفن فوق المفاتيح.

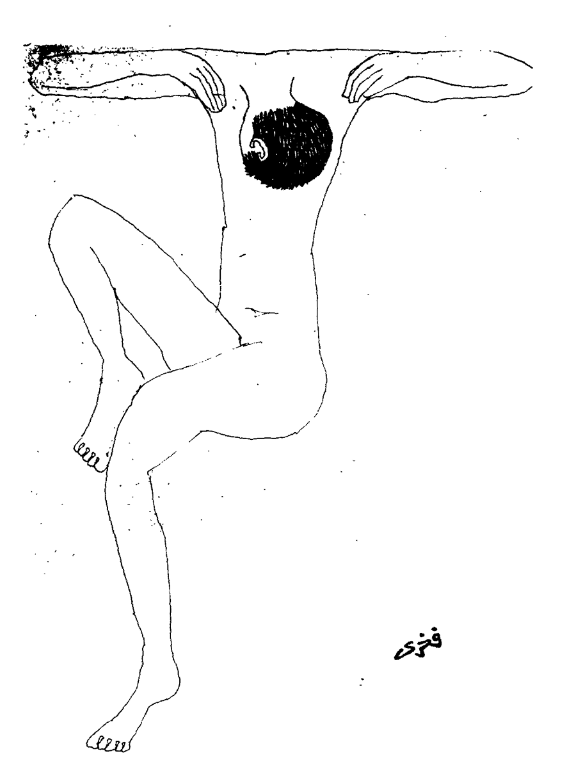
قصة

عرائس من ورق

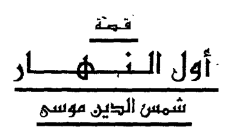
أحمد زغلول الشيطى

إلى فاتن

كان البيت الكبير محاطاً بأكوام زبالة يتصاعد منها الدخان. مشى بمحاذاة الجدار. وقف أمام الباب المغلق. نظر إلى نافذة الطابق الرابع، كانت مغلقة هى الأخرى. فكر أنها لن تسمع نقر أصابعه على الزجاج بين أسياخ الحديد المشغول مهما حاول، وأن أحداً من السكان الآخرين لن يفتح له. تذكر أنها قالت أن لكل رجل مفتاحه وإنهم بذلك يمنعون الاغراب من الدخول. راح ينقر على الزجاج يائساً ثم تراجع خطوتين إلى الوراء ونظر إلى النافذة. كانت الشمس تضرب رأسه، وكان الجاكت الصوفى ساخنا على جسمه. فكر: أيخافون هروب النساء فى غيابهم؟. راح يدور حول البيت، ويتطلع إلى النوافذ وإلى حبال الغسيل الخالية، هل رحلوا جميعاً؟ لم يكن ثمة صوت، وكان الدخان يتصاعد ويطرد الذباب فيلتصق بالجدران. تذكر آخر مرة قالت له إنها لم تعد تطيق، وإنها تريد أن تأخذ طفليها وتفر بعيداً. يذكر أنه جلس فى المقعد ثم راح يحلق فى وردة بلاستيكية حمراء ملقاة على المنضدة، قالت أنها عملتها من علبة فارغة، أمسكها وقربها من أنفه، كان حائراً بين أن يقول لها أصبرى أو أخرجى من هنا فوراً. كانت أفواج الماعز تجرى صوب أكوام القمامة. عاد مرة أخرى إلى البآب وراح ينقر. يذكر آخر مرة ذهب لزيارتها، كانت تنتظره، شدت الحبل المدلى من الطابق الرابع إلى الباب فانفتح. كانت أكثر نحافة وتحت عينيها هالتان داكنتان، وكانت تبقى فترات طويله صامته. قالت إنهم إجتمعوا وحرموا عليها أن تتحدث إلى جارتها فى البيت المقابل من خلال النافذة، قالت لم يعد هناك من تكلمه، وأنها تعمل عرائس للطفلين من الورق المقوى الذى يأتى مع المأكولات، وأن الطفلين يمزقان العرائس سريعاً، وأنها تخشى عليهما هنا.. يومها صعدت البنت إلى حجرة ثم بالت عليه وراحت تصرخ.. يذكر أنه راح يهبط السلالم قفزاً بينما تصطفق أبواب الطوابق كلها فى وجهه إلى أن خرج إلى الشارع ونظر إلى فوق ورآها صامتة فى



النافذة لاتتحرك وعيناها تنظران إلى بعيد. إهتدى إلى أن ينظر إلى نافذة جارتها. كانت حبال الغسيل محملة بالملابس ولم يكن أحد هناك. كانت الماعز تجرى حوله وتحتك به وتمأمئ فكر أن يكسر الزجاج ويمد يده ويفتح الطبله، خشى أن يكون الباب مسكوكاً بالمفتاح وأن يسبب لها المشاكل. رجع بين اعمدة الدخان، فى نفس الطريق التى جاء منها. فكر إنها لم تكن تتصور أن يأتى بعد كل هذه الغيبة، ومن خلفه، فى نافذة بالطابق الرابع، وقفت إمرأة فى مقتبل العمر ترقب الطريق صامتة، وعلى خديها تنحدر دمعتان، ومن خلفها كان طفلان يمزقان عرائس من الورق المقوى ويصرخان.



قصة

أول النهار

شمس الدين موسى

لايذكر أحد أمامه كلمة أول النهار، أو كلمة الصباح إلا وتعود أمامه صور قديمة جداً.. الطفولة.. أو سنوات حياته الأولى.. الصبا ..الحى القديم.. بيتهم نو الحجرات الفسيحة.. صور عديدة تأتى مرتبة، أو متداخلة، أو مركبة فوق بعضها.. لكن خلف جميع تداخلاتها وزواياها المختلفة كان يلمح- دوماً- بيتاً قديماً لم يكن متهالكاً ، لكنه قديم إذا قورن بمجموع البيوت والعمارات التى أصبحت تحيط به من كل جانب، فعظامه مثل عظام رجل عجوز وحوائطه مرتفعة وسميكة، وحجراته فسيحة.. وما على جدرانه من ملاس بد أيتساقط، حتى أن رفاق عمره الصغار كانوا يعيرونه بقدمه، فهو بيت غير مرغوب فيه وسط تلك البيوت الجديدة ذات الأعمدة الخرسانية التى تمتد منها شرفات عديدة، ويسكنها أناس جدد، لايعرف من أين أتوا، لكنهم مختلفون، ويرتدون أزياء مختلفة خاصة النساء والفتيات اللائى كن يدخلن فى ملابس ملونة وهفهافة، أما الرجال فلم يرتدوا الجلباب الذى عرف به سكان بيتهم العتيق، كما كانت أشعة اللمبات الكهربائية تطل من شرفات تلك البيوت الجديدة حيث لم ينل بيتهم حظه من الأضواء الكهربائية، فلايزال يعيشن فى عصر الكيروسين، مع بيوت قليلة متناثرة تختفى فى الشوارع والحارات الجانبية التى يسكنها أناس مثل سكان بيتهم العتيق.

تداخلت صور مختلفة لبيتهم مع صور أخرى عديدة كانت تتتابع فى رأسه بعد ذكر كلمة «أول النهار أو كلمة «الصباح»، حيث لم تظهر أشعة الشمس بعد، عندما يصحو على صوت أبيه وصوت أمه أثناء اعدادهما لأدوات عمل أبيه.. العربة الخشبيه التى يدفعها أمامه، والبضاعة التى تتكون من الترمس، أو الفول السودانى، والحمص واللب، أو البطاطا شتاءً..الخ وفرن البطاطا الذى يشوى داخله الأب حبيبات البطاطا، والميزان، وعجلات العربة الخشبية.. الخ.

كان يأتيه صوت الأب وهو يتقلب مابين اليقظة والنوم:

- هو الواد سيد ماصحيش؟

وتجيب الأم:

- لسه يابو سيد.

- متى يصحو

– الوقت مبكر، ولما يصحى سأرسله لك على العربة ليأخذ مصروفه.

فى كثير من الأحيان كان يأتيه صوت الأب منادياً عليه كى يصحو، فالصباح قد انتشر فى كل الأنحاء. كان يتقلب داخل فراشه فى الصباحات الشتائية، وقبل أن يرسل عينيه نصف المغمضة من أسفل الغطاء إلى الفتحات التى تظهر من ثنايا برواز الشباك القديم. عندها لا يرى لون الصباح.. ذلك اللون اللبنى الأزرق الفاتح بخيوطة السماوية التى تصل إلى عينيه عبر الفتحات الصغيرة، حيث يلوح الظلام كاملاً. أما فى الصيف فتكون تلك النقاط لامعة بضوء النهار الذى يتسلل من الفتحات عبر الخيوط اللبنية الحانية، وقبل ظهور أشعة الشمس. فتلتقى داخل عينيه خيوط سماوية تتركز كنقطة مضيئه وسط خشب الشباك كالح اللون.

فى ذلك الوقت ينشغل الأب بإعداد عربته الخشبية الصغيرة، حيث يضع فوقها فرن البطاطا بعد أن يخرجها من دكانه الصغير أسفل البيت، أو يفك جنزيرها الحديدى الذى يرسل إلى اذانه الناعسة صوت تصادم حلقاته المعدنية المكتومة. يرص الأب حبيبات البطاطا النيئة فوق سطح العربة خلف الفرن الأسود الصاجى ذى البابين، أحدهما علوى وهو الأكبر يضع دلخله ثمار البطاط وفق ترتيب خاص، والثانى وهو الأصغر سفلى يضع داخله مع أبيه قطع الوقود والخشب، ثم يشعل فيها النيران بعد إغلاق الأول، وسرعان ماتظهر من مدخنة الفرن تلك الدوائر الدخانية القاتمة التى ترتفع وتملأ الشارع. وعندما تتملك النيران من قطع الخشب بالفرن ينقطع الدخان الكثيف فيغلق الأب باب الفرن على حبيبات البطاطا المراد شيهّا عندما يكون قلبه أحمر قانياً كالدم المشع بالحرارة والدفء، ولايتم نضج تلك الحبيبّات إلا عندما يصل الأب بعربته الصغيرة إلى موقعه المختار عند ملتقى عدة طرق، حيث المرور أكثر كثافة، فيقف طوال النهار حتى يبيع جميع مافوق عربته من ثمار البطاطا النيئة والناضجة.

عندما كان بالمدرسة الابتدائية، كان يذهب إلى ابيه كل صباح كى ينال مصروفه، مع قطعة من البطاطا يخفيها أسفل كتبه الدراسية. وكثيراً ما كان يتناولها بين الحصص، وربما أثناءها. وكم عوقب من المدرسين لتناوله تلك الحبيبات أثناء الدرس، لكنه ما كان ينسى تلك العادة خاصة عندما يتغلب الجوع على خشيته من العقاب اللفظى أو البدنى، عندها تبدأ أصابعه الصغيرة فى العبث بين كتبه وكراساته بحثاً عن قطعة البطاطا الدافئة، فيبدأ فى التهامها دون إحداث صوت. وحتى يصل إلى مدرسته لابد أن يعبر شارعاً عمومياً، وهو أكبر الشوارع التى يمر بها. ففيه الترام الذى توصيه أمه كل صباح بأن عليه أن يرعى وجوده، فينظر يميناً ويساراً قبل أن يعبر الترام، وأبوه يقول له كل يوم:

– خللى بالك من الترام ياسيد.

ويجيبه بثقة

– لاتخف يا أبى.

ويقول منبهاً:

– أوعى ياسيد وأنت راجع.

فيكرر سيد

–لاتخشى شيئاً يا أبى.

وتعود له صورة ذلك الصباح، الذى كان مثل جميع الصباحات التى مرت به، فأول النهار له

روائحه التى يعرفها جيداً. كان يرى أثناء سيره لا فتات عريضة تبين أن زائراً كبيراً سيزور الحى أو ربما يمر هنا وهناك، وربما يصلى فى المسجد الكبير، أكبر مساجد الحى. لايتذكر من هذا الزائر إلا أنه شخص كبير، رئيس، أو ملك، أو وزير... الخ كانت جميع اللافتات ترحب بقدوم جلالة السيد لزيارة الحى، والسيارات ترفع النفايات والقانورات التى يجمعها الكناسون، وبعدها تمر عربات الرش لتغسل الأرض بالمياه النظيفة فتلمع جوانبها الأسفلتية. كاد يجرى على أرض الشارع النظيف فرحاً بما يرى. لم يكن ذلك الصباح مثل كل الصباحات السابقة.، كل شىء كان يتجدد أمام عينيه، الوجوه، والمحلات، والسيارات وبناء المدرسة الذى بدا مضيئاً ومشعاً بالحياة، كانت هناك حركة غير عادية تحدث داخل المدرسة. تجمع الأولاد أمام أبوابها الثلاثة، وقف المدرسون والناظر وسط الأولاد، رفع على المدرسة عدد من اللافتات البيضاء الناصعة تحيى الزائر العظيم. كان المدرسون يدربون الأولاد على كيفية حملها، بينما الناظر يلقن الجميع الهتاف الذى سيهتفون به أثناء مرور الشخصية المبجلة. انتعش قلبه بالفرحة الغامرة والدهشة التى لم يعرف مصدرها، فذلك الاضطراب من حوله، وهؤلاء الجنود، والتجمع الكبير فى ذلك الصباح من أجل جلالة السيد العظيم الذى يهتفون له ويغنون:

– عاش جلالة السيد.. عاش.. عاش

كان صوت الناظر يردد فى فرحة غير معتادة..

– سنقول يا أولاد عندما يمر الموكب فى نفس واحد.. عاش جلالة السيد.. عاش.. عاش. أفهمتم ماستقولون؟؟ ويرد الجميع بأصواتهم الطفولية المتناثرة..

– نعم يابيه سنقول.. عاش جلالة السيد عاش.. عاش.

فى تلك اللحظات أحس بفرحة غامرة غشت نفسه. إنه سيشترك مع الهاتفين لجلالة السيد، بل وتمنى أن يكون هو من حاملى الرايات واللافتات. لكن الناظر اختار أكثر الأولاد طولاً وأكبرهم سناً لهذه المهمة. ساعتها تمنى لو كان كبيراً مثل هؤلاء الأولاد الكبار. لعل ذلك السيد جميل الطلعة الذى يرى صوره فى لباسه المدهش المحلى بالنياشين والأوسمة فى صفحات كتاب المطالعة يسلم عليه، أو يكلمه، أو ينظر إليه..

أحب– فى ذلك الصباح – كل شىء. أحب المدرسة والناظر والشوارع، والمدرسين الذين كانوا يضربونهم لعدم اهتمامهم بنظافة ملابسهم وأحذيتهم. أحب الناظر رغم غلظته الشديدة. لقد اكتشف فيه شخصاً آخر يبتسم ويضحك، ويتكلم مع الأولاد بطريقة لم تكن معهودة، فلقد اختفت الصرامة والحدة والعصبية مفسحة مكانها لنوع من الرقة والعذوبة لم تظهر فى غير ذلك الصباح بل إن وجهه قد علته ابتسامة غريبة وجميلة لم يرها من قبل. كان يريد أن تنقضى اللحظات بسرعة، ليرى السيد عندما يمر أمامهم بينما هم يغنون له.. شعر بأهميته، وأهمية مدرسته، فأكبر المدرسة والمدرسين والتلاميذ، ونسى وسط ذلك الحماس أن يتناول حبيبة البطاطا التى كان ينشغل بها فى ذلك الوقت من الصباح. إزداد حبه لنفسه عندما بدأت أولى خطوات موكبهم تتحرك بقيادة الناظر. كان الناس ينظرون مبتسمين إلى موكبهم، الذى كان يسير فى صفوف منتظمة، وأمام كل صف حاملو اللافتات والأعلام، أحس بروح جديدة تدب داخله وتملأ فؤاده. إنه حبيبة داخل مسبحة، أو واحد من ذلك الجمع.. انتعشت روحه بروح الجماعة وحبها والانتماء إليها.

وقفوا فى الأماكن المخصصة لهم مع صعود الشمس إلى كبد السماء. كان النهار يملأ كل مكان



بعد أن انقضت ساعات الصباح، والسيارات تنساب وسط الشارع الكبير فى سلاسة لم يكن يراها من قبل، كما منعوا الترام من المسير فى ذلك الوقت. ظن أن راكبى السيارات يرون جمعهم، كما يرون الجموع فى الناحية الأخرى من الشارع. برز الجنود فى ثيابهم الملونة لحفظ النظام، وأسلحتهم المختلفة معلقة إلى خصورهم. ربما انقضت ساعات ظنها لحظات قبل أن يصل الموكب الذى تقدمه عدد من السيارات والموتسيكلات بينما هتافاتهم تتصاعد تدوى خلف الناظر:

– عاش جلالة السيد.. عاش.. عاش...

وقف على أطراف أصابعه محاولاً أن يرى الوجه السامى الصبوح، الذى رآه عشرات المرات فوق الصفحات، كان يأمل أن يلمحه الوجه الملكى النبيل، وربما يسلم عليه، أو يبتسم له ولزملائه، وربما يزور مدرسته..... إنه سيحكى لأبيه ولأمه عن زيارة السيد العظيم لهم فى المدرسة وكلامه، سيقول لهم أنه يحب صاحب الوجه السامى الصبوح، وسيسأل أباه عن أولاد السيد وأسرته وكم أعمارهم، وهل لهم نفس الوسامة التى يتمتع بها السيد؟؟

كان يشب طوال الوقت فوق أطراف أصابعة لكنه لم ير شيئا. وفجأة ضاع النظام، وقدم عدد من الجنود دفعوهم للخلف وأدخلوهم إلى شارع جانبى. وعندما حاول الناظر أن يخاطب الجنود دفعوه جانباً ولم ينصتوا إليه، وقذفوه مع التلاميذ بألفاظ قاسية. وجد نفسه مع رفاقة الذين كانوا يرددون الهتافات طوال النهار بعيداً عن مسار الموكب. كان موقفه الجديد على رأس الشارع مع أفراد قلائل من زملائه، حاول الآخرون دفعه حتى يحل واحد منهم محله ليرى الموكب، لكنه تشبث بمكانه ملتصقاً بحائط، فلم تفلح جميع الأيدى فى جذبه بعيداً عن مكانه، كانت عيناه تتعلقان بالطريق وترقبان وصول الموكب العظيم الذى بدأ يتهادى.. لاحت السيارة الفارهة محاطة بعدد من السيارات الأخرى، تسللت عيناه إلى داخل السيارة، شاهد وجهاً تعرف عليه بسهولة من الصور، كان محاطاً بها لة من الجلال، والعظمة. رآه حياً يلقى بنظراته يميناً ويساراً، ويبتسم للجميع، بينما أصوات الهتافات ترتفع:

- عاش جلالة السيد.. عاش.. عاش..

مر الموكب في لحظات كأنها لمح البصر. ماكان يظن أن موكب السيد العظيم الذى ينتظرونه من ساعات النهار الأولى سيتلاشى بهذه السرعة، لكنه كان أسعد من غيره، فلقد صافحت عيناه الموكب بينما كثيرون من زملائه لم يروه، بل إن الناظر نفسه لم يره، فلقد دفعه الجنود إلى الشارع الجانبى الذى وقف الجنود على رأسه ليمنعوا الناس من التسرب إلى الشارع الكبير.

سرعان ما بدأت الجموع تنفض: ما الذى سيفعله بعد ذلك؟

كان يريد أن يطير إلى بيتهم كي يحكى لأبيه ولأمه ماحدث اليوم. سيقول لهما أنه هتف للسيد مع زملائه، بل إنه رآه بعينيه وغيره من الأولاد لم يره، سيصف لهم وجه السيد الجميل وطلعته المشرقة تذكر أن يمر على أبيه فى المكان الذى اختاره لعربته كى يمارس عمله طوال النهار. سار مسرعاً.. لم يكن أبوه موجوداً في مكانه المعتاد. كان الشارع خالياً من البائعين، ظن أن أباه قد عاد اليوم مبكراً بعد أن باع كل بضاعته. أسرع نحو البيت لمح عن بعد وجود عدد من الناس يقفون أمام باب بيتهم، كانت عربة أبيه أمام المنزل وحولها بعض الرجال والنساء. لم يكن عليها ثمار البطاطا التى حملها أبوه فى الصباح اقترب من البيت بخطوات سريعة وعيون متسائلة، لم يكن الذى أمام البيت عربة أبيه التى يمارس عليها عمله، كانت هناك بعض الأشلاء المحطمة. سمع من يقول:

-الله على الظالم.. ماذنب الغلابة الفقراء؟

ومن يقول:

- والناس تاكل من أين؟

وآخرون ينظرون وعيونهم تشى بالحزن والامتعاض، دون أن يصدروا أية تعلقيات.

كان أبوه جالساً فى جلبابه الذى تمزق أمام البيت، تقرفص واضعاً رأسه بين يديه. بدا حزيناً بائساً ولم يتكلم، وأمه واقفة بجواره وعليها آمارات الأسى، وصوت الآخرين يعلو متناثراً:

- عوضك على الله يابو سيد. الله على الظالم.

ومن يقول:

- هو علشان السيد... يقطعوا أرزاق الناس!!

سرعان ما بدأت تتجمع أمام عينيه تفاصيل ماحدث. لقد هجم الجنود قبل وصول موكب السيد على الشارع ومنعوا الباعة وعرباتهم، وضربوا البعض، وحطموا عربات البعض، وكان من نصيب أبيه تحطيم عربته وضياع ثمار البطاطا، مما جعله على ذلك الحال البائس. أحس بأنه يريد أن يفعل شيئاً. ليس من المعقول أن يأمر السيد- الذى شارك فى استقباله منذ قليل- بمنع الناسَ من رؤيته، أو من بيع بضاعتهم التى يرتزقون منها فى الشوارع، ليس معقولاً هذا. لكن أجزاء العربة وحطامها كانت تجسد ما حدث شعر أن هناك أشياء كثيرة لايفهمها. ولعلها كبيرة على من فى سنه، وأن أباه لم يكلمه عنها. ازداد إحساسه بالضيق والجزع لحال أبيه، بدت الأمور أمام عينيه ليست بسيطة، انفجر فى بكاء مكتوم. كانت دموعة تنهمر دون انقطاعه.. تجمعت الصور داخل رأسة تداخلت، الناظر.. الشوارع.. الصباح.. المدرسون.. الناس.. تجمدت عند صورة واحدة احتوت كل المناظر الصغيرة.. كانت الصورة تشمل طوابير الجنود التى كانت تنتشر فى كل مكان.

قصة

حظر التجول غير سار على العشاق

إبراهيم فهمي

..أول يوم من السنة الكذا والثلاثين.. (السنة الكذا)!

تخاف أن تجهر بعمرك كما النساء.. (تخاف)!، السنة الكذا والثلاثين (السنة الكذا)، الليلة أمطرت المساء (أمطرت)!، كأن الشتاء أولة الصباح، كأنه (بدا) أو المواسم أنتهت (كأنها)!، تبدأ بعد أن تنتهي وتنتهي قبل المبتدا، في يدك يافتى (خُمرة) وحناء أسواني فاشعل النار واخلط صنعة أيادي البنات، أصبغ فاصل الشيب في رأسك، واكتب في دفترك كم عشقت من البنات.. كم؟! وكم سقطت من هزّة العشق رأسك على صدرك؟ كم؟! كم صاحبت من الصحاب؟! كم. وكم أوقعتك هزّة الغدر على ظهرك؟!.. كم قصة كتبتها من جديد؟! وكم سطراً كتبته طاف بك الدنيا غريباً؟!.. وكم كلمة أوقفت الشعر في رأسك؟!

* * *

.. مراكب الشمس وجدها الأثري تحت بيوت «مسطرد» منفاك الأخير، إذن أنت سائر على خرائط قلبك، من قرية إلى قرية من مدينة إلى مدينة حتى أستقر بك المقام على ضفاف (الحلوة) وقلت:.. عذبة البنت أمها النهر، إذن فاشرب واكتب لها ورقة بعمرك، أمطرت.. أمطرت..! ما أفادتك إذا أمطرت وما أفادتك إذا أمسكت، كل المواسم ياحبيبي تشابهت.. «مسطرد..» «كشتمنة»...!.. كيف يهز تبدل الأوطان قلبك؟! وكيف سطر في كتاب هو بيتك، عين عاشقة

بجفون ناعسة ورموش راقصة بيتك، علبه الدواء بيتك، أعشاش الطيور على نخل الكافور على ضفاف «الحلوة» بيتك، مقعد الأتوبيس بيتك، زجاجة الخمر بيتك، مقهى «على عواد» بيتك، كل الدنيا تفرح بأعراس المطر (تفرح)!.. إلاَّك يامسطرد، إلاَّك!!. من أسماك؟! وكيف لا أخبرنى أحد، اسمك «مسطرد» شئت أم لا أشا، اسمها مسطرد، كنت تقرأها حقل نفط وتكريره على خرائط الكتاب المدرسى أيام كنت صغيراً وأحد عشر قمراً خطوتها، مسطرد، مسطرد، أسألك يافتى، هل دار بخلدك يوماً أنك ساكنها ومعذبها وعذابها؟!!

* * *

.. الليلة آخر سبعة وعشرين منه بداية وداع الطيور، ونهاية رحيل الطيور، أول عام على أعوام العمر الحزين، فهلاً ارّخ أحد للدنيا باسم ميلادك، وهلاً تصور على مياه المجارى فى سكنة الشوارع بعد ذروة المرور اسمك؟! هلاً تصور على باكو المعسل وجهك؟!.. هلاً جاءت الغوادى لسامرك البعيد؟!.. وهلاً؟!

العام راح، العام جاء!.. هات المرايا وانظر تقاطيع وجهك. (أنظر)!، عينك.. عيونك بالكحل ربانية، ناعسة، جميلة من أمك.. والقدسامق، طالع كما النخل عن أبيك لجدك، لاتعرف من يتهم بالتواضع وجهك ومن يتهم بالكره وجهك، إلهى عذابى الغناء وعشق العذارى فأىُّ البنات مريم مجدلية أعشقها على أسمك وعلى هديك!! ولاطاوعتنى السنين ولاتوقف الدهر، لكنه يجرى على وجهك، فيشيب الشعر (يشيب)! والأرض كرة فى جبيك، القمر أب لك والشمس أمك!..

* * *

.. صباح الخير يا أول عام من العمر الجميل.. صباح الخير!!

.. ترانى يافتى بزغب الريش فى الأجنحة وترانى تبدأ الدنيا من عندى وتنتهى حيث أنا، ويكون يوماً يصالحنى ويوماً يخوننى قبل أن أرى شمس نهاره يخوننى!، يا أول يوم من أيام العمر الجميل، تراك زهراً على طاولة اللعب، أصغر الزهر أصغر يوم من أيامى، أكبر الزهر أكبر عام من أعوامى، ارم زهرك يافتى فيطلع لك بعدد أيامك نقاط سوداء على صفحة كتاب كانت بيضاء يوم ميلادك، يا أول عام من العمر!.. لا أعرف من أىْ عام يبدأ العمر ومن أىْ ساعة؟!

من يأخد أياماً دامت منى ويعطينى أيامه!

* * *

.. يا أول العام، قبل تأتينى شمسك، أسير على أبوابك، كل ميلاد له بحر تغسل فيه يافتى وجهك، فانزل شواطىء الحلوة»، اشرب سبعة كؤوس واغسل وجهك سبعة وكلّم بنات «مسطرد» الصبايا على «الحلوة إذا سألتك عن الحلوة وسرك غداً إن مت فى آخر أيامك اسأل الناس فى «مسطرد» أن يرسلوا للبحر هناك عن طريق الحلوة دفاتك.

..لا

لا أعرف من أى ساعة ترلت «الحلوة» حتى أحسب عمرى بالتمام، (لكننى أعرف أىْ أرض من أراضى الدنا ضحكت فى وجهى عندما صرخت عليها بكفى، يا أهلاً بالعام الجديد وكل غربة قبل أن أختارها أختار لها بحرها!

.. فى مُثل هالعام من كل عام مضى، كيف كان الفتى؟!.. اليوم بدايته «مسطرد» نهاتيه

مسطرد وفى آخر الليل تسابقك عربات «السرفيس» وتسابقها حتى بين الحبيب الجميل والليل وآخره إن كان له آخر.

.. سبعة وعشرون عاماً من يناير!!

...، بحرك فرع من النهر «حلوة»،. على مسطرد، فاغسل يافتى وجهك، بحر.. تخرج لك من الحلوة حورية يعتاد على أسماعها اسمك!.. كل المقاهى يافتى ساهرة على اسمك!.. لك فى كل مدينة بحر، لك صاحب فادعو على «الحلوة» أصحابك على نهجك!

.. تخاف أن تجهر بعمرك كما النساء وتخاف أن تقول «للحلوة» اسمك.. اعط شعراتك البيض «للحلوة» فينام ليلها فى شعرك!

* * *

.. ياأول العام من كل عام!

.. مشيت يافتى تعد أعمدة الكهرباء، تعد بوابات البيوت، من نام فيها ؟!.. ناس غير أهلك، تفرح بالليل بدون إشارات مرور ولاعساكر ولاشىء من دون الناس لك وحدك.

.. سبعة وعشرون من يناير يقابلة فى فلك الأرض شهر مثل شهرى وعام مثل عامى ترى أية روح جميلة تقاسمنى الساعة عمرى؟!.. أى روح؟!.. أصرخ يافتى كما صرخت أول مرّة اضحك كما ضحكت أول مرة ، بعدها دارت دواليب العمر كما دارت، يا أول العام من كل عام!!

.. يا أول العام من كل عام:.. ألبستك الجديد والبستنى، فاعطنى عمراً آخر كما واعدتنى، يا أول يوم فى هالعام الجديد!.. حلوة ياقاهرة!.. وحلوة يابادية حلو ياريف وحلوة ياصحارى، حلوة كيفما كنت ياقاهرة!.. حلوة!!

* * *

.. احك لنفسك يافتى أين تركت أيامك وأين نقشتها ؟!.. على صدر أية إمرأة أنثى كتبتها ؟!.. مثلاً من دخل عليك البيت دونما إذن؟! من قابلك على غير موعد فى منتصف الطريق وكأنه واعدك؟!.. مثلاً!.. من عرفك وكأنه يعرفك؟!.. من طاردك فى شوارع الليل دونما سبب؟!.. من قاتلك على لقمة فى فمك؟! على سيجارة فى يدك؟! وراء عمر وزمن يجرى وراء زمن، أوله تحت قاع البحر وآخره فى فلك الكوكب!

* * *

.. احك لنفسك.. احك..!

تخاف الليلة أنَ تجرى فرحاً بعرس ميلادك فيشدك من جلبابك العساكر، من «الحلوة» عساكر، كنت تجرى ولا أحد يوقف الولد المشاكس، الليلة ليلة ميلادك يافتى والرقص حلال للحزانى والبيت عامر.. اجر.. اجر من مسطرد الحزينة حتى النوبة الأولى حتى النوبة الجديدة، كنت تجرى فتدور بك الأرض وتدور بك كواكب، بك.. بك منك.. منك ، عليك ولاعليك!.. ضحكت فى عمرك الأول هناك ، هل بكيت فى عمرك الثانى هنا!.. ألف شعلة نفط شرق «الحلوة»، لك عرس ميلادك لامثله عرس، تشعل لك «الحلوة» فيه آلاف المشاعل! (وفى مواسم العاشوراء كانت تشتعل لك الضفاف مشاعل معطرة بالمسك)، احمل مشاعلك نفطاً واجر على ضفاف «الحلوة» وحاذر أت يشدك من جلبابك العساكر! (كانت أمك يافتى فى مواسم العاشوراء تخبز لك (الخمريد) وتخبز لك فطائر فتأخذ مشاعلك وفطائرك، تطعم جوعى وتشعل حرائق،

بيدك الليلة مشعل من مشاعل النفط فى ميلادك ولك فطيرة عند أول الشارع من بائع الفطائر، اعبر بوابة حارة «المزين»، خذ على الطريق يمينك ثم على يسارك، على يمينك على يسارك، تجد نفسك فى الشارع، مقهى المعلم «على عواد»، محل الحاج أبو ليلة»، بعده عجلاتى، مكتبة، بائع الفطائر، يغنى مع «الست» لليل ضاع منه، يعرفك لاتعرفه، يعرفك الناس فى «مسطرد» وعلى شواطىء «الحلوة» ولا تعرف أحد، فانظر يافتى كيف تبدلت أيامك؟!

* * *

.. سبعة وعشرون من يناير!.. كم ذهب من عمر الفتى؟! كم؟! كم يرجع من عمر الفتى؟! كم تمنيت فى ليلتى أن أقاسم فطيرتى كل البشر، من مساكن الايواء فى «بهيتم» إلى مقابرا «الامام»، من «كشتمنة» الأولى حتى الأطلسى، كنت أكتب على زجاج دكانتك «كل سنة وانتم طيبون» لكل الناس واكتب على فطيرتى!.. لكن عسكرى الدرك واقف لى بوجهه خلف الزجاج، ينتظر أن يسألنى عن بطاقتى،.. لو يقول لى عسكرى الدرك:.. كل عام وانت طيب.. خيرٌ، كما أنت، والناس كما أنت، اعطيه بالتمام نصف فطيرتى، لو يسلم علىَّ ويدل قدمى على الطريق إذا ماتاهت قدمى عن الطريق، يايوم مولدى لو يجيبنى أحد فى الناس عن فزورة حزورة، أساله عن بلد تلبس «شبارة» سوداء لها قلبها الأبيض وطرحة العرس خضراء، يقول لى: «نوبة» «نوبة».. «نوبة».. فى الفجر «نوبة فى المساء نوبة» فى النهار «نوبة» فى الليل نوبة، يانوبة أطوف فى غير أيامك شوارع غير الشوارع، فى أول العام أوقظ عمال المصانع، وألعب (الأولى) مع البنات فى الشوارع، نوبة من يعشقك يعشق كل البوادى.

وكل الصحارى وكل المدائن مهما ضيعته المدائن، من لايغنى أهله لايغنيه أى وطن! «نُوبة»!.. تمنيت أن يزول اسم العسكرى من مرايا «الفطاطرى» وتأتى مكانه معشوقة الأزل أو على الأقل أن تأتى بدائل الغريب فى المدائن، فطيرة فى ليلة الميلاد، وسطر على الورق لاثمنه كنوز «قارون» و«لاجورج واشنطن» على الورق.

* * *

.. سبعة وعشرون من يناير!.. عام جديد من العمر المعذب على اليابسة! وعسكرى الدرك واقف لى على بوابات الشوارع يسألنى عن الورق والبطاقة والمشى فى آخر الليل بالشوارع كطير جريح، كان اليوم لى أن أفرح وتفرح معى كل مسطرد، أتمنى أن تدعو «الحلوة» النهر الأب ويدعو النهر بالتالى كل القرى.

«.. يا أم ابراهيم لك يا له من ولدا، يفرح بعمره و العمر ضاع لَما ولدته!

.. يوم ميلادك يوم عيدك يافتى!

.. جاءك يوم لامثلك ولامثل أيامك وأنت حائر بين المفارق، للشوارع مفارق وللعمر مفارق!.. لو صلبوك على سيقان الكافور بحبال السفن، لايسترك ليل ولاحمل الريح صوتك ولا الصدى إلى كل نائم، لورموك فى «الحلوة» لا أحد يقتفى وراءك أثرك كى يعرف فى أىْ الأمكان غيابك، ويوم ميلادك يوم عيدك يافتى فاحمل فى جيبيك طعامك، نصف طعامك للبحر وانظر لمشاعل النفط على الضفة المقابلة كأنها فى ليلة العاشوراء مشاعل إن شئت أرقص وغنى، ترى رقصك.. تسمع غناءك!

- بطاقتك؟!



وأقفوني في عرض الطريق، بيني وبين البحر غريب والبحر بعيد، ياليتكم قلتم السلام، أول الكلام سلام، ثاني الكلام محبّة، ياليتكم قلتم السلام وأخليتم لي السبيل، لكنت ملأت لكم أكوابكم في ليلة الميلاد من العذب السلسبيل، أنا ياعسكري الدرك في الأصل صحراوي، علمتني أيامي كيف أحاصر اتساع الأرض مابين أقدامي، أناياعسكري الدرك لا أعرف معنى أن يمشي الناس على الأرضعة!.. مامعنى أن أنام فتقف على فراشي تخدعني وتقول لي: أحرسك وفي جيبيك مفتاح منزلي، لا أعرف أن بالنهار لي شوارع أمشيها وبالليل شوارع لا أمشيها، تخرج لي من جيبيك قانوناً للنهار لّما أغفو تخرج لي قانوناً لليل، ياعسكري الدرك! أتركني في ليلة الميلاد أغسل وجهي على وجهه الحلوة.. اتركني!

ياعسكري الدرك! اني اعترف، قبل أن تأسرني أعترف!

يا أصدقاء ماذا لوخلت المدينة من الخمر ومن النساء خلت، من المقاهي خلت، من التظاهر في مواسم التظاهر خلت، خلت من عساكر الدرك، من خاتم النسر واثنين من الشهود خلت، من مخنثي «الديسكو» خلت، وخلت من شواهد الزور على عروسة بالدولار، وخلت من تربص النقاد بالكلام قبل أن نمليه للورق ومن ناقد يصالح غيرنا في السر ويخاصم غيرنا في العلن، وكتابا «يكتبون كلاما» يناسب «الكريستان ديور» ورابطة العنق ونكتب شيئاً يناسب زمناً بلا زمن!.. من قارة إلى قارة، من كوكب إلى كوكب نريد أن نرى العدل جوهرة، في أي مدار تدور؟! الجمال جوهرة في أي مدار تدور؟!

.. وامرأة نلحم بها في أي كوكب تدور؟! في أي كوكب تراها تستحم؟! وعلى أي شجرة خلعت ملابسها ؟!

.. يا أصدقاء!... (أتركني ياعسكري اني أعترف)!

.. يا أصدقاء! ياصحاب!١. كيف اجتمعنا ونحن لانجتمع!.. سهل عليّ أن أجمع الناس بزجاجة من الزيت وفرخة مذبوحة طازجة أو مجمدة أو رغيف، صعب عليّ أن أجمع الناس بكلمة ندية صابحة، على أيْ فرحة، على أيْ حزن تدق أجراس المدن، ونفترق؟! ماذا لوخلت المدينة منى أو خلت منكم؟!.. مذا لو أشتعلت النار فى كل الشوارع؟!..

* * *

.. الليلة عيدى ولاغنت أم كلثوم للعيد فى ليلتى ولاطارت العصافير من أشجار الكافور على الحلوة.. كانت العصافير مراسيل لأسوان وأحبابى، كانت تطير محاذية ضفاف «الحلوة» فتوصلها بالبحر النهر الأب والبحر يوصلها بالبلاد.. كانت العصافير تغنى لى ولاتخاف من مشاعل النفط على الضفة المقابلة، تغنى العصافير «يامسطرد» قمر ماهدهدته أم و لاعشقته بلد!

.. أول يوم من ميلاد الفتى، ضحكت خدود الورد للغريب، الحبيب الجميل!

.. بطاقتك؟!

..(كنت أمشى شواطىء البحر وأعبر حدود القرى دونما ورق ولايسألنى أحداً، من أيْ طريق جئت وإلى أى طريق أمشى، أركب الريح توصلنى من بيت إلى بيت وأركب البحر يعبربى من شط إلى شط، كيف المدن لاتسمح لى بالخطى طليقة وعند أول شارع يعترضنى عسكرى الدرك، أنا مانزعت أبواب البيوت ولا أزعجت نهود البنات النائمة على الوسائد!!..

. كنا نمشى ولا أحد يسألنا..!

.. ورقة سلاحك؟!!

.. ياعسكرى كنت وحيد أبيه وحيد أمه، والسلاح لمن له أخ فتى، اعفونى ياعسكرى من شرف المعارك والعدو على الباب، معركة بمعركة، إحمل يافتى قلمك على أكتافك والعشق على أكتافك، يحارب العشاق ياعسكرى بغير حرب، يموتون محاربين، يعيشون محاربين، أرأيت عاشقاً ياعسكرى فاته الليل نائماً على سرير؟!

..ورقة اعفائك؟!!

..

.. اتركنى ياعسكرى!!

.. وامسكنى من يدى فأخذت منه يدى، (تقطع اليد التى تمد يدها على يدى)!، اخبرنى ياعسكرى الدرك من وضع فى عينيك وجهى وفى كل النواحى يسوح العدا، رائحة النيل وبحره فى يدى، فى صدرى صرخة لو خرجت لشقت كرة الأرض نصفين، فاصرخ يافتى!.. أضعف الايمان أن تصرخ بعد أن جرّدوك من سلاحك، أصرخ لصغار الحجارة واصرخ «لمانديللاً» الصراخ اصرخ! فى صدرك صرخة لوخرجت لقسمت خط الاستواء نصفين فمن حرّمنا الصراخ وحرّمنا الغناء وحُرمنا العشق حَرمت عليه الحياة!!

* * *

.. بطاقتك؟!!

لا أعرف أن كنت تركتها فى حقيبة اليد أو تحت الوسادة، تحت الوسادة أو فى زحام الكتب، فى زحام الكتب أو تحت أكوام الورق، لكننى أعرف طريق بيتى وأعرف مدخل الحارة، حارة

«المزين» متفرعة من شارع داير النحاية.

.. بطاقتك؟! وإلاّ ذبحت بالسونكى جناحك!

.. أصرخ يافتى والناس نيام فى مسطرد، يسمعون صراخى ولاينهض أحد، أبداً لاينهض أحد وأنا ساهر بأعيادى «يامسطرد»، أعد بيوتك بيتاً بيتاً، حارة حارة، بنتاً بنتاً، ولدا ولداً، احتار كيف أغازلك وأراودك يابلد!، أكاتبك فى الصباح وانزل مقاهيك فى المساء، أغرف بكفوفى من «الحلوة»، أقول العشق أولة نهر آخره نهر أوله «نوبة»، آخره مسطرد، أصرخ يافتى من جوفك صرخة تشق مسطرد نصيفن وتجفف الحلوة فى غير أيام الجفاف!..

* * *

.. كنت أود أن أكتب على زجاج دكانتك يا فطاطرى:.. «كل سنة وأنتم طيبون».. طيبون كل البشر.. طيبون!.. لكن عسكرى الدرك واقف لى يوجهه خلف واجهة الزجاج، يحسب علىّ كم كوباً شربت؟!.. وكم لقمة أكلت، سبعة وعشرون من يناير، كيف يتمنى الفتى فى أول أيامه؟!.. أن أكون حراً طليقاً كما الطير فى السموات، أتمنى فراشة ملونه وطائراً «بلشون» يبلغنى عن الأهل رسالة ومن الأهل سلام، ينبئنى عن عناوينهم ورحيلهم المعتاد متى رحلوا وعن وصولهم المفاجىء متى وصلوا، إذن اكتبنى ياعسكرى فى دفترك عاشق، أموت عاشق، أنام عاشق، أصحو عاشق، أمشى عاشق، أصل بلادكم عاشق، أرحل من بلادى عاشق، أحلم عاشق، أكتب عاشق، أطوف عاشق، أتمرد عاشق، أهرب عاشق، أكبر عاشق، أصغر عاشق، أتكابر عاشق، أتصاغر عاشق، أخاصم عاشق، أصالح عاشق، أخاصم عاشق، أكذب عاشق، أصدق عاشق، أعشق عاشق، عاشق، عاشق..!!.

.. دائماً يوقفنى عسكرى الدرك فى الطريق فى الطريق- وهم كثر- يسألوننى عن أسمى، عن بطاقى، عن طيرقى، ولا أعرف أيا يتبعنى فأشيه وأى طريق يتبعهم فلا أمشى،.. أشترى حريتك يافتى بسيجارة من التبغ ولا أشترى!.. ومرة بجريدة اليوم الصبوح!..

ولا...!، مرة بما فى جيبى من نقود!.. ولا..! يسألوننى عن بطاقتى ولامعى..!

.. أحسب الشوارع كما الشوارع الأولى، وجهى من وجه تلك الشوارع وكنت أمشيها فى سلام، غناء فى غناء ولا أحد كان يوقف الطيور المهاجرة إذا ما عبرت تلك السماء..

* * *

.. ياعسكرى الدرك!.. أنى اعترف!

.. اعطنى زمامى واترك لى قياد نفسى، أختار طريق الرحيل فى الرحيل وفى الرجوع أرجع لوحديا، لا أحد يكتب لى برنامج الافطار فى الافطار ولا أحد يكتب لى برنامج العشاء فى العشاء، لا أحد يكتب لى، لا أحد يكتب لى برنامج العشاء فى العشاء لا أحد يكتب لى مواعيد الصحاب ولاحبيبة تعطينى مواعيد العشق على ساعة العاصمة، أنا لا أشرب إلاّ إذا عطشت، حقيقة! ولا أأكل إلاّ إذا جعت حقيقة!

وإذا أردت أن أطير.. لا أطيرا لا أطيرا.. أدخلونى من باب الحديد إلى ميدان رمسيس بجناحين مرفرفين وذيل من ريش، نزعوه من لحمى مروحة نوبية لضابط الميناء وكان لى خاتم مسحور فى يدى يقول لى:.. لاتدخل أبداً.. فنزعوه منى لكى يعرفوا منه سر زوجاتهم الجميلات فى الغياب!، لنا سر داخل.

.., لنا سر داخل قلب من حجر صوأن، فى قلب نخلة حوليها صحار وبحر، وأحب رواحل العشاق ومواقع العشاق، من أغضب النهر (نيل وبحر) كى ينبع ولايصب!

.. إلاَّ أننا ياعسكرى نفرق العشق عن غير العشق فنغنى، (أظنك عرفتنى من أقدامى المخضبة بالحناء كغزال)! تختل قوادم غزلان الصحارى على أرصفة المدن والموانى! فاحسب علينا ياعسكرى تجاوز اشارات المرور وعبور الطريق فى غير أوان العبور، هذه حمراء توقف!.. هذه خضراء أعبر!.. من يمنع علينا فرحتنا فى المواسم!.. تمطر الكريمة!.. إذا كانت تمطر، فتشرب الصحارى فى صحاف من ذهب وتشرب فى صحاف من فضة!.. تمطر! ففى أية آنية تشرب مسطرد وفى أية انية تشرب المدائن!

* * *

.. أول العام!.. أول العمر الجميل يافتى!

.. جوارك مطعم «الحاج أبو ليلة»، يذكرك يذكرك حضرته بأهل الزمان الأول، لكن أين هو كى تناديه فيخلصك من أيادى العدا، تراه يصلى الفجر، ينام الناس ياحاج والفجر لا له صاحب، آه يا أبا الكرام كلهم نيام، بالنهار نيام، بالليل نيام، بالفجر نيام، فاسجد ياطيب الكرام وادعى إلى رب العلى فى سمأواته الوساع، أن يصحو الناس كل الناس، بالأمانة ياحاج فى أى شىء يختلف الفتى (أنا) عن انتفاضى صفر مقاتل، يحاصره العدا فى باحة القدس الطهور!.. فى أى شىء يختلف مشهدى عن مشهد ا لفتى فى نشرة التاسعة؟!.. فاختم ياحاج صلواتك بدعوة تزيح عن صدري وصدرك العدا.. كل العدا..!

* * *

.. بطاقتك!!

.. أعرف ياعسكرى كم صرخة فى المهد صرختها! أعرف كم خطوة ناحية المدائن خطوتها!،

. وكم ضحكة حلوة ضحكتها!.. وكم ضحكة مرَّة ضحكتها!.. لكننى لا أعرف كم؟!

كم رقماً من اليمين لليسار مكترياً فى بطاقتى، حسبتنى المدنية رقماً كأرقام البيوت وأرقام الشوارع، عسكرى عن يمينى، عسكرى عن شمالى وعلى بابك يامسطرد الولد المشاكس، عسكرى من ورائى وعسكرى أمامى، ذلك اننى نزلت من بيتى أول العام أفرح بساعاته، ذلك اننى فرحت أول الفرحين، ذلك أننى أكلت فطيرة ميلادى كأسير، أسيرك يامسطرد وكل من حولى حر طليق، الأسر لمن يخلط هواء البحر «بالهيرويين»، الأسر لمن يسرق أعضائى تحت المخدر!

* * *

.. بطاقتك!

.. نقودك!

..تفرح ياعسكرى الدرك برنين القروش فى يدى، آخر يناير فى يدى راتبى، فى جيبك نقودى، فى جبيبى الصغير أوراقى، تحت كتبى أقلامى، تحت وسادتى، فى جوربى، كل ورقة بكل خزائن الدنا، فى يدى الساعة آخر قرش بعد الضريبة من المنبع، كم حجراً من الشيشة شربتها يافتى!.. كم تذكرة حافلة قطعتها؟! وكم رغبة فى الطعام نسيتها؟!.. وكم كتاباً أشتريته؟!.. وكم كتاباً تحسرت عليه وما اشتريته؟!.. وكم جريدة أشتريتها؟!.. وكم صاروخاً نارياً لطفل فى العيد؟!

.. وكم قرشاً دفعته لسائل مثلك غريب؟!.. أضف ياعسكرى فطيرة الميلاد احسب بعدها كم قرشاً أستقر فى يدك؟!.. وعسكرى الدرك يفرح برنين القروش اليتيمة فى يدك؟!.. فبكم يبيعك بشرى الصباح الجديد فى أول يوم من عامك السعيد!!

* * *

ياعسكرى الدرك!! انى أعترف!!

آه ياوطن إنى أعترف!!

.. بادلتك يا أجمل الأوطان، بادلتك! عشق بنات المدن بعشق النخل، بادلت عشق البحر بعشق الخمر، بادلت الرقص حراً على الضفاف بالرقص مقيداً بين سطور الورق، عبداً لرؤساء تحرير الصحف وعبدا لرقباء الصحف، آه ياوطن انى أعترف!

* * *

.. كانت تمطر فننتظر حتى تدور الشمس دورتها، انها الليلة ياعسكرى تمطر، فكيف مطر بمطر، كانت تمطر ولانعرف كيف أذهرت لنا وأخضرت لنا وانبسطت لنا، خضراء.. خضراء،،على طول الدوام خضراء، صافية مرصّعة، بالزمرد مرّةً ومرّةً يا أرض ثيابك ذهب!

.. تمطر.. تمطر.. كيفما تمطر، الليلة تمطر فتجرى السماء على شوارع لاتحب المطر، تمطر.. تمطر على مدن تعاف المطر، فتصبها فى برك من ماء آسن وعفن!

تمطر مطراً غير ذاك المطر، فرح غير ذاك الفرح، عرس غير ذاك العرس، وأيام غير تلك التى..! من علّم القلم ياعسكرى الدرك أن يجرى فى يدى على الورق، كأنما يجرى على الصحارى المطر..!، كيف؟! سألنى المذيع:.. كيف تبدأ الكتابة، قلت له:.. اسأل السماء كيف تنزل مطرا، وكيف تتبدل الفصول وكيف تهتز السموات بالبرق وترتعش بالعشق كما نرتعش، ثم كيف تعشق الفتاة دونما أن يعلمها العشق أحد!..

* * *

.. قروشك.. قروشك؟!

.. قميصى عليه دمى من سلاحك!!

.. قروشك.. قروشك؟!

.. قروشك؟!

.. قروشك؟!

.. نصف فطيرة الميلاد السعيد وسيجارتين «سُوبر» بعد زيادة السعر الجديد!!

. قروشك!!

.. قروشك!!

.. أول الجرح أن يسألنى غيرى عن طريقى وثانى الجروح أن يكسر غيرى جناحى، أتركنى (الفضاء يا عابر لمن يملك السموات) ولا ملكتها!. نظير الطيوور فى هالسماء كما الطائرات، بمواعيد الوصول تصل ومواعيد الرحيل تسافر!.. لكل بلد أهلها،

..اتركنى ياعسكرى!

..بطاقتك!!

.. ولاتطير الليلة إلاّ إذا رأيت شعار النسر على جناحك!!

.. اتركنى ياعسكرى!!

.. باسم من أمرك أن تطاردنى أنا بالذات فى أول الليل وآخره!

.. باسم من رسم صورتى لك بسكاكين البنادق وأقسم ألاَّ ترجع إليه فارغ! اليدين وبالحظ عاثرا.. اتركنى باسم من يأمرنى فى آخر الليل ووسط النهار وأول الصبح، اتركنى أملأ قلمى من ندي واكتب على صفحة الفجر ما أملته لى الليالى الأواخر!

.. اتركنى ياعسكرى!

.. مابالك لوترانى أنزل من البيت فى آخر الليل (تحسبه أنت ليلاً وأحسبه نهاراً، أكلم الناس من حولى ولاترى أحداً (استحم فى بحر وأخوض فى بحر! أراه ماء وتراه دماً، ما بالك أن أكتب الأرض ورقة وانزع عامود التليفون قلماً، مابالك.. مابالك لوترى النهار نهاراً وأحسبه ليلاً فبأى قانون تحاسبنى، تخرج لى من جيبك قانون الليل أم تخرج لى قانون النهار؟! مابالك! لو رأيتنى فأراك!.. لكنك تشق أمام عينى كبد السماء بسكينك كى أخاف وتسقط النجوم التى عشقتها برصاصك كى أخاف (ولا أخاف)! وتكسر مرايا القمر- حبيبى القمر- برصاصك (ولا أخاف)! فما بالك!!

* * *

..مابالك!

.. لو رأيتنى لا أخاف إلاَّ على رعشة إزرارك فى البدلة الميرى، كأنه المرتعش قبلك، كأنك تخاف وحدك من شىء لا أخافه وحدى، كأنك لاتحب ما أحبه، أنت لاتحب ما أحبه، كأنك لاجسلت جوارى على المقهى فى ذلك المساء وقلت لى السلام، وقلت لك:.. تفضل! مابالك!!

..تمطر.. تمطر يافتى!!. ولا أمطرت إلا العساكر!!

.. كأنها كانت تمطر يافت! كانت تمطر لك بنات يخرجن من الحوارى بالمواعين، تمطر.. تمطر، كانت تمطر ورداً وقمحاً فى غير أو أنه! كأنها الساعة تمطر عساكراً! تمطر لك عربات مدرعة وقمصان صفراء ونجوماً وسيوفاً وخناجراً!

.. تمطر.. تمطر..!

..تمطر لك عسكرياً يشتريك بقرش ويبيعك عند (كوبرى المعاهدة) لأول مسافر!

اتركنى ياعسكرى!

.. فهلاً نزعت من على الشارع اسمه ووضعت اسمك! أتركنى إفهلاً ملكتنى! هلاً! والاسم تحرسنى، تطلقنى فى السموات لأطير كى يحترق جناحى!

.. اتركنى!!

..بطاقتك؟!

..قروشك؟!

..عشرة قروش فضية هديتى، رميتها للحلوة هديّة فى ليلة مولدى!

..قروشك؟!

.. فى جيبى قروش بعدد أعوامى ولاحسبتها!.. إذ أننى أعيش يومى بيومى ولاعرفت اليوم من الغد!

..قروشك؟!! قروشك؟!..

.. ثمن خطوة تخطوها نحو حواريك ونحو بيوتك!!

.. لك عندى فى البيت ألف ليلة وألف وسيف بن ذى يزن وشجرة الدر وعنترة وأبو زيد الهلالى سلامة!

..قروشك؟!.. قروشك؟!

.. لك عندى قميص غير قميصك الميرى وسروال غير سروالك الميرى!

..قروشك؟!.. قروشك؟!

.. لك عندى «سفن أب» و«بيبسى» وقطار يمشى على قضبان من حديد ومن غير بحر تبحر بواخر!

.. قروشك؟!!

..قروشك؟!.. وإلأ!!

..وإلأ!!

قروشك؟!

وإلأ

وَإلأ.

من مواد العدد القادم

- طلعت رضوان يكتب عن أغنية الدميه لعز الدين نجيب
- زياد ابو لبن يكتب عن المكان والزمان فى قصص يوسف أبو ريه
- قصائد:

محمد عيد ابراهيم، محمد أحمد حمد، أحمد طه ، حسن صابر

- قصص:

خيرى شلبى، ممدوح السجينى ، ابراهيم عيسى

- بشير السباعى يكتب عن مصطفى المنصورى
- د. أنور ابراهيم يكتب عن الأدب الجلاسنوست

قصة

حتى مطلع الفجر

كمال عبد السميع

بعد منتصف الليل- بساعات -بدقائق- يصل القطار محطته الأخيرة- محملا بالعسكريين.. يتلقاهم من محطة القيام - المحطات التالية.. يبدأ فى إقفراغهم بعد الخروج من كل المناطق المسكونة- لايفرغ منهم تماما إلا فى المحطة الأخيرة ،، تمتلئ بهم كل العربات- البريد- العفش- القاطرة- السطح العلوى - الأحشاء- الأرفف المخصصة للأمتعة- تتدلى أرجلهم فوق رؤوس الجالسين على المقاعد- يتمدد بعضهم فوق نفس الأرفف تاركين أنفسهم لحالات النوم.

فى الطرقات المرصوصة بغير إنتظام يمر بصعوبة مفتشا التذاكر يمزحان- يتعاركان.. يتم التزويغ منهما بطرق عديدة منهما أن يتم تبادل تذكرة واحدة لنصف عربة محتشدة- أو يتم الجرى أمامهما ثم النزول ومعاودة الركوب خلفها.

تبدأ الحركة فى التراخى قليلا عند الوصول للمحطات النائية التى تحمل أسماء لمناطق جرداء خالية من كل المعالم إلا مبنى المحطة (إن كان ثمة مبنى) تتفرغ عنده طرق عدة بين مدقات رملية وطرق أسلفتية أو كانت فيما مضى- تؤدى الى الوحدات المتوارية خلف الكثبان الرملية- يتم الوصول إليها بالسير كثيراً. قد يحدث بالصدفة أن تأتى عربة (زيل) هى فى الغالب تمشى قليلا تقف كثيرا.. من فوهة المحطة يندفعون نحوها يقذفون بأنفسهم فوقها... يتكومون بعضهم فوق بعض.. لما يأتى السائق من الغرزة القريبة دوما من كل محطة..ينظر يزعق... يطالب الغرباء عن الوحدة بالنزول بمشاركة من أفراد الوحدة والمتملقين فيما يزداد الراكبون عنادا وتشبثا بمزانقهم.. يعود السائق للغرزة.. يبدأ الزمن فى الاستطالة.. يتسربون قانطين فرادى وجماعات يبدأون المسير نحو الوحدات.. تمر العربة الى جوارهم مسرعة.. تنطلق زعقات اللعن والسباب..

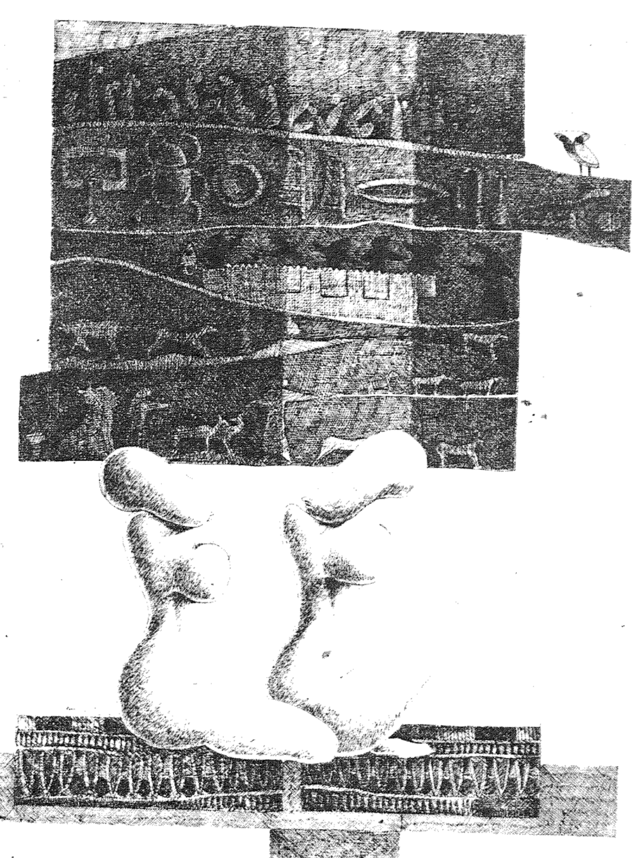
لكنه الظلام يغتال الرؤية .. وسرعة الريح تتولى تشويه الأصوات

عند المفترق الأول تقع نقطة الشرطة العسكرية بعد مبنى المستشفى العسكرى الواقع يمين الطريق- الجماعات السيارة تتحرك بإيقاع جنائزى.. الظلام والصحراء وإنتقاء المعالم... أصوات همهمات.. إرتطام أحذية ثقيلة بأرض شبه أسفلتية جماعات جماعات..لايخلو واحد من حمولة ما.. ملابس.. طعام(ملكى) .سكر وشاى -أشياء أخرى- لايبدو من أشباحهم الزاحفة تحت الظلام سوى اللفافات المشتعلة دوما عند منطقة الوجه- أبدا لاتنطفى- حيث يقوم كل بدوره فى (رش) السجائر على الآخرين.

عند الإنتهاء من قطع المسافة بين أول سور المستشفى العسكرى وآخره بدأت الخطوات فى التثاقل والتردد- عند الزاوية البعيدة من السور كان توهج اللفافات ينبئ بالسكون والترقب.. الأشباح المدخنة ملتصقة بزاوية السور.. إحدى الجماعات إندفعت فى المسير تجاه نقطة الشرطة العسكرية .. على مقربة المحو العربة (الزيل) واقفة وأضواء الكشافات تتحرك بأيدى جنود الشرطة العسكرية تتفحص فى دقة مفتعلة- التصاريح -تحقيقات الشخصية- الحقائب- المظهر العسكرى- لجمع راكبى العربة- إرتدت الجماعة الى الخلف نحو سور المستشفى العسكرى قبل أن تلمحهم عيون جنود الشرطة العسكرية.. كانت الجموع المتوارية جنب السور قد بدأت التحرك فى إتجاهات متفرقة متخذه طرقا جبلية نحو وحداتهم ملتفين حول الوحدات المتناثرة المحيطة بنقطة الشرطة العسكرية بمسافات واسعة كانت إشارات الإنذار المبكر قد وصلت الى فلول القادمين من المحطة فأخذوا ينشقون عن الطريق شبه الأسفلتى الى المتسعات الجبلية الوعرة... وبدأ الطريق يخلو تقريبا إلا من ثلاثة تبقوا من كل الجماعات التى أكملت سيرها.

وقف ثلاثتهم معطوبى الذهن- هم من نفس الوحدة تبعد عن نقطة الشرطة العسكرية كيلو مترات كثيرة عند السير فى خط مستقيم- إختيار المتسعات الجبلية يضاعف المسافة مرات عدة- وقد لاينتهى بالوصول الى الوحدة فى ليلة تحالفت فيها أضواء السماء مع الظلام.

إلتصقوا بزواية السور- أشعلوا اللفافات- أكلوا اكلا «ملكيا» من حقيبة أحدهم- جلسوا على الحجارة منتظرين إنفراج الطريق - ترك أحدهم الحجر وتوسد حقيبته بعد أن تمدد على الرمال الخشنة.. تقدم الثانى نحو المفترق أملا فى العودة لزميليه حاملا بشرى إنفراج (الكبسة) .- جلس الثالث يدخن على حجر- عاد مستطلع الإنفراجه يائسا- إنتهى المدخن من لفافته- وقف مقترحا المرور من نقطة الشرطة على أن يتقدمهم- تصريحه سليم وتحقيق شخصيته موجود ومظهره لابأس به- كان الوحيد بينهم الذى لايحمل حقيبة.. تحسس الآخر حقيبته ونظر مستنكرا- كان النائم قد قطع شوطا طويلا فى النعاس- أيقظاه- إنتفض مذعورا- احتضن حقيبته أفاق بعد فترة جلوس- وقفوا جميعا- غبشة الضوء الآتية من عند المفرق تؤكد إستمرار



الكبسة- العربة الزيل مازال شبحها يبدو مركونا أقص اليمين.

لم يكن أمامهم إلا التحرك باتجاه وحدتهم- أنبأهم واحد انه يحفظ طريقا يؤدى للوحدة.. تجارب كثيرة فى العودة تحت نفس الظروف.. كانت هناك بعض الليالى المقمرة... إنقادا خلفه- تحركوا للخلف بمحاذاة سور المستشفى العسكرى وداروا حوله-لما انتهوا من الدوران بدأت كل المعالم وبقاياها فى التلاشى- يبداء مترامية مسربلة بالظلام

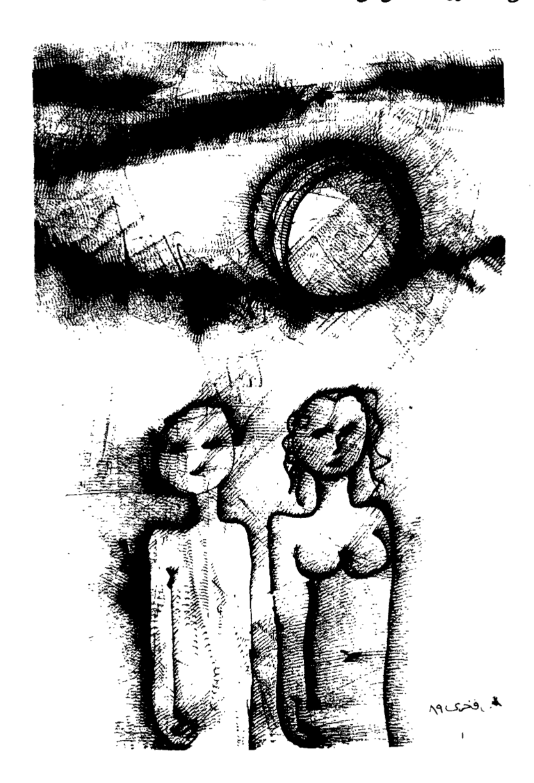
يخبون فى قلب المغازه- تنغرس الأحذية الثقيلة فى الرمال المسافات يصعب السيطرة عليها- الرمال تلتهم إيقاع الخطوات بين حين وحين يجلجل فى الفضاء عواء الذئاب - ترد عليه. نباحات شرسة لجماعات إستيطانية لكلاب ضالة تناثرت جموعها فى عمق الصحراء- كان موسم تكاثرهم كما أفتى أحد العارفين منهم بشئون الكلاب.

لم يكن ثمة طريق مستو أو ممدود على إستقامته- الإجتهاد الوحيد يكمن فى الحفاظ على وحدة الإتجاه- يجدون أنفسهم داخل احدى الحفر أو خنادق العربات المهجورة- يخرجون منها ناسين الإتجاه الأصلى يواصلون السير فى اتجاه محتمل- يصعدون تبة- ينزلون يسقط واحد داخل حفرة برميلية- يخرجونه- يشاهدون أشباح الثعالب الراكضة- يتقاربون -يحاولون- التلاحق- تنخبط حركة الأجساد - يشير واحد بفترة راحة- يرفض الآخران خوفا من العقارب والثعابين يتوقفون بين حين وحين لمعاودة إشعال اللفافات- تتوهج فى الظلام- لاتضئ حولها- تحادثوا أو حاولوا ذلك لصعوبة تحريك الفكين- بدأت البرودة تسرى-- لاتمتصها حرارة كلمات منتزعة بتمارين طويلة تتم بتحريك الفكين حركة حرة حتى تتناغم الكلمات وتخرج لتلتهم صوت الخطوات الضائعة.. محاولات لإخراج أصوات.. تردد أصداؤها فى الآفاق البعيدة للمفازة السرمدية- الإمكانيات الحسية تتوارى أو تضعف- يجربون الإستماع- التمييز بين صوت وصوت- أخذ كل منهم ينادى على نفسه بصوت جاهد أن يخرج قويا- يرتد إليه صوته بعد برهة مرات متتالية من كل الإتجاهات.

بدأت الأصوات تتداخل- تنخفض- صور تخرج مشوشة محكية.. مسموعة- مجهولة الصاحب- لم يعد أحدهم يعرف أهى حكايته- أم حكاية رفيقيه- فيها قرية لم تعد قرية.. لم تصبح مدينة- حلاق- أب- يحلم بالعيش على المدينة- ليسافر يجمع نقودا يموت تتوارى زوجته خلف ظل الرجل الآخر.. الذى باع دمه أملا فى القوت اليومى- ابتياع الأشياء المستعملة الأرخص التى تكلف غاليا- النظرات التائهة بين المقهى والحانة والأركان المرصودة- ذكاء المرء المحسوب عليه- إمرأة كانت حبيبة يوما- تاهت- فى سرور تجاوز كل شيئ.. الانكفاء على الوهم حتى تبددت منها الحبيبة وحلت محلها «بومة عمياء»

البيداء الواسعة تخلط كل الأصوات والحكايات- تحيلها لقانون الصحراء- إنكسر التساؤل عن صحة الاتجاه تاق كل منهم ليسمع الآخر-يراه...لم يعد ذلك ممكنا حتى الواحد منهم لم يعد يرى نفسه أو يسمع نفسه- اتجاه القدمين- حاولوا كثيرا- بالإستدارة حول بعضهم البعض- محاولة

الرؤية التلمس- صعدوا - هبطوا كثبان رملية ناعمة منهكة وخادعة- صعدوا- هبطوا حفر عربات - خنادق مهجورة- الأحذية تلتصق أكثر بالأرض.. بات نقل الخطوة بعد الخطوة شاقا مريرا الأصوات المقعقعة ونذت هى الأخرى- تهب من كل الإتجاهات الرياح الباردة المحملة بالرمال تلسع المناطق المكشوفة فى الأجساد- نفذت كل أعواد الثقاب- كل اللفافات- ليل المفازات لايعرف فصول السنة- والقمر إبتلعته سحابات كثيفة- والظلام- حالك حالك- والأشباح الثلاثة تتلاقى... تتفرق.. تتلاشى فى الظلمات الكثيفة.



قصة

أوراق العربة الجنوبية

سعيد نوح

دخول:

كن على حذر.. ما هى إلا خطوة تخطوها نحو البداية.. لذلك النبع دوامات.. وللجبل قمة.. حذار أن تجوب الجنوب لاهياً.. للجنوبيين أشياؤهم..ولك أشياؤك.. وزغب الربيع لايحب الشتاء.. والبرد والدفئ يؤلفان قلباً واحداً.. فلا ترم بدفئك فى صقيعها.. ولاتعبد الشمس.. يا أيها القاهرى. قم للجنوب إلا قيلاً، وذكره إنه يجهل التذكير، وأقرأ عليه بعض أنوالك.. الوقت آت لاريب.. وإن دخلت عليهم فاخلع صفات القاهرى واخش مافى القلب، فإن ضحكوا، فإن قلوبهم غلفٌ.. وإن بكوا فلك لك ياذا الملك فتمام الكل هو النقصان.. حدق فى وجوههم. وجه يصلح للنار وآخر لك.. لك ياذا الملك.. فلك الجميل ياجميل ولك الجميلة الجنوبية ياقاهرى.. صاحبتك السلامة.....

(١)

هل كان علىّ أن أتعرى أمامها.. تربكنى براءة عينيها.. وكيف استطاعت أن تجمع كل الفصول فى جسدها.. هنا صقيع موحش.. وهناك (ربيع).. وبين البين خريف.. لا أعرف كيف استشعرت الحياه حين راودتنى عن فمى، وغلقت دونه أنوار العربة، أياد تعرت أمامها آيادى... وشفاه بشفاه اقتربت.. كانت السماء قزحية.. وضجرٌ جديد على الأبواب.. وعلى كرسى القيادة راح الكهل يسعل من الغناء..، وتلك العجلات السوداء تطحن الاسلفت، وأنا خارج الهوية.. عندما إلتصقت بها فاجأتنى فصلية دم (O) كنت مسبل العينين. والألوان الغبية تخشنى.. إن



الضوء فى الحقيقة ليبهرنى.. وإنى لأحتفظ منه فى قرارة نفسى بما يكفى لكى أتطلع إلى الليل كله.. وإلى كل الليالى.. كل البنات الأبكار مختلفات.. وأنا أحلم دائماً بفتاة بكر «هيهات يا إيلوار.. إن البنت الكبر فى فمى ومع ذلك أتمنى كثيراً فى هذه اللحظة ألاتكون بكراً.. تخلصت من فمى بقسوة حين استشعرت فحولتى.. فمددت يدى أرفع الهوية من. الأرض.. فاجأتنى مرة آخرى فصلية دمى.. كانت (AB)...، وكان الكهل العجوز مازال يسعل..، والعجلات تطحن التراب الجنوبى...

(٢)

اعتصرنا البرد.. كانت حقول القصب خلف كل إتجاه.....

وعلى ناصية الطريق كان عصفور يطير.. ويزيح الغمام....

هو لايخش البرد ويخش الضياء..وكل محاولات الاستدفاء حطمتها حقول الجنوب.. وكانت البنت ذات العيون السوداء تصف الطريق.. ونجيمة فى السماء تتحسس الموقف جيداً.. أشارت لى.، فرأيت بعيونى وقلبى الذى كان ينظر على كل الليل أن الصبح يخش على أعواد القصب. كل شىء جديد.، كل شىء مقبل.. بصوت عال أعدت عليها هند أتحبين أمى ياهند.. قبل أن أكمل حواريتى صاحت أقسم أنى أحبها.. يكفى أنها منحتك لى.. الرحلة طويلة قد لا أعود ثانية إلى تلك الحقول.. بى رغبة فى الإحتواء بها رغبة فى الإحتواء.. بنا رغبة فى الإحتـ....

قصة

الفـــراشـــة

هدى عباس

..وبعد سنين من الصبر عيل صبرى. قررت الرحيل وجمعت أشيائى القليلة (جلبابى، خفى، خيمتىوإزارى...)

وعزمت على ترك السفح المجدب والصعود إلى الجبل حيث العيش فى كنف الثراء. وحينئذ كان الطائر بصدرى يترنم حالماً.

وطوال رحلة صعودى أعترض طريقى كثيرون مثلى، وعرضوا على حمل أشيائى عنى لكنى أحتويتها بشدة ولم أعرهم ألتفاتا.

وبعد طول عناء وطأت أقدامى الحافية قمة جبلكم.

وأصدقكم القول، أجتاحت نفسى الثلوج وأنكمش الطائر بصدرى مرتعشا فأقمت من خيمتى سياجا وتدثرت بباقى أشيائى البالية، وعندها أخذ طائرى ينتعش بصدرى قليلاً و...كلايا سادتى لا تشيحوا بوجوهكم عنى فقضيتى لم تبدأ بعد. كنت أرقب وجوهكم من ثقوب خيمتى ولا أجرؤ على الأقتراب منكم فقد كان وجودى بجواركم حلماً لم يستوعبه واقعى، وحين يحل الظلام أتسلل خارج خيمتى لأتمسح بقصوركم وأمد طائرى العليل بقبس من الحياة.

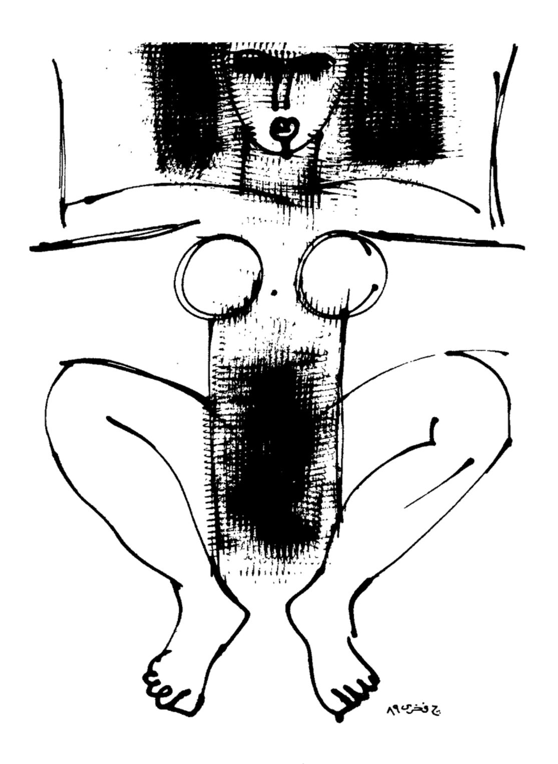
وذات مساء أشار إلى أحدكم. تهلل طائرى، ابتسمت أسارير السيد رفرف طائرى بجناحيه. لم تحتمل خيمتى حفيف الأجنحة فتقوضت

أحتويت أشيائى القليلة وتبعته. أشار إليها السيد.

وانقلبت أساريره. توسلت إليه أن يدعها معى لكنه رفض ألقيتها فى الطريق، انقبض الطائر بصدرى، أشار السيد إلى قصر يتلألأ بأنواره. رفرف الطائر ثانية وهرولت لأدخله، لكن السيد لم يدعنى، وفى كوة بالجدار ألقانى.

كانت الطيور تغرد بالداخل وطائرى ينوح.

الأضواء تلمع بالداخل وطائرى يتخبط فى الظلام.



المياه تصدر خريراً، وطائرى ينزف دماً.

الجياد تركض وطائرى يتمزق يتمزق

ثم ركلنى السيد بقدميه تبعثرت جثة. طائرى، أخذت أجمع أجزاءها قطعة قطعة وأغسلها بدمى وأوسدها صدرى. وبعدها زحفت نحو أشيائى الملقاة بالطريق لكن لم أجدها.

ياسادة القصور الشامخة لقد سرق أحدكم أشيائى الفقيرة.

لالا تدعونى وتمضوا، لقد حاولت الرجوع إلى السفح ولكنى بدون أشيائى لم أستطع، أختلطت على السبل وتشابهت المسالك. ياسادة الجدران العالية لاتغلقوا الأبواب دونى. ردوا على أشيائى، فبدفئها ربما يبعث طائرى حياً.

شعر

ذلك هكان

نوري الجراح

هل يكفى واحد لا حول له
نمدده، طائعا، على خشب فى الشمس
ونترك الصباح ياكله
نقول لامهاتنا: نذرناه،
ليكون لنا نهار صبية يوردون النهار.
ليكو لقلوبنا ذاك الوجيب العالى فى تأمل
الخفر
وارتياد أزقة الى مواعيد مشؤومة.

كذبنا عليه
وتركناه نائما.

والى أن يأتى طائر وينقد وثاقه
سيظل لنا، نحن أيضا، الانجذاب الخفى
الى الملبوسات، بيضاء

هل يكفى واحد، نذرناه، ليهنأ
أصغرنا، أكثرنا وسامة
نزل اليه ملائكة
نزعوا من قدميه المسامير
قبلوا يديه
وحملوه
ولم نره أبدا.

رجعنا الى بيوت
ومذ ذاك نحن أسرى النوافذ.

قلنا له أنت نائم، فنام، وكان نحيلا
وحين مشت أصابعنا على جسمه العارى
رأيناه مغتبطا

ورأيناه جميلا
لم ينفر، لحظة أطبقت آصابعنا على نحره
لم ترتجف شفتاه
لم يتقلب يمنة أو يسرة.

الباب الخشبي، الذي تقبله، ظل هامدا
أغمضنا عيوننا وهتفنا باسمه،
وحين نظرنا
لم يكن

ذلك كان

غسلنا قميصه في خربة قرب النهر
غسلنا نحره
ويديه
ومشطنا شعره الاسود
وحملناه ونحن ملائكة

إلهي، كم كنا جميلين ونحن نبلغ به الازقة
ونعليه بأيدينا
لتراه،
من أسرتهن
بنات الصيف
ليحسدن عريه ويحسدننا عليه.

قالت أمه ادفنوه في سريري
غطوه
وغلّقوا الابواب
وانزلوا
من
نومه.

لندن ٦/٢/١٩٨٩

من مجموعة ستصدر وتحمل عنوان (دليل المتوفين)

شعر

قصائد نثرية

نصار عبد الله

-١-

«إلى الطائر الشجاع الذى أصبح
رئيسا للجمهورية!»

معلق أنت بين الأرض والسماء
مثل صيام رمضان
لايرتفع إلا بزكاة الفطر!

-٢-

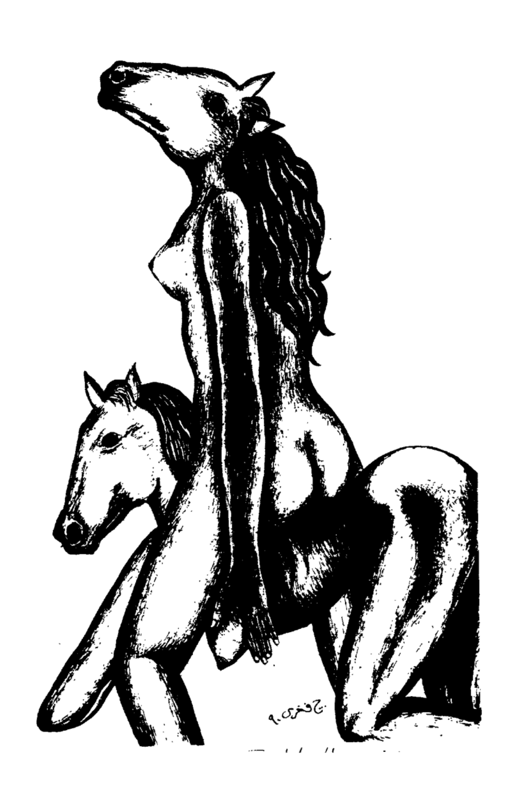
«دعاء»

اللهم طهّر بلادنا من اللصوص
لا لأننا نخاف السرقه
(فليس لدينا ما يسرق)
ولكن لأننا لانحب أن نرى وجوه رجال
الشرطة!

-٣-

«حزب الوسط»

الرئيس المزدان بالجواهر والنياشين
يجلس دائما فى منتصف المنصه
يدخن البايب الأجنبى الفاخر
على يمينه البعض وعلى يساره البعض
يدخنون البايبات الأصغر حجما والأقل
فخراً
لهذا السبب.. لا لأى سبب آخر
حين قــرر الرئيس المزدان أن ينشئ فى
بلاده أحزابا
وحين قال له الخبراء
إن الأحزاب فى البلاد الأجنبية
تنقسم الى يمين ويسار ووسط
لهذا السبب.. لا لأى سبب آخر



قرر أن يكون رئيسا لحزب الوسط

-٤-

«مزمور»

يقول المأثور المقدس:-

«قليل من الخمر يصلح المعده»

.و..يضيف الشاعر العربيد:

«والكثير منه يصلح سائر البدن»!

شعر

الجيم تجرح

حسن طلب

أعوذُ بالشعبِ من السلطان الغشيم

باسم الجيم

والجنة والجحيم. ومُجتمع النجوم. إنكم اليومَ ستُفجأونْ. كم رجوتمْ لوترجأونْ .الى يوم لاجيمَ ولاجيومْ. فإذا جد الهجوم. فأجْهشَت الجُسُومْ .فسجَّرت الجيمْ. ومنْ أدراك ما الجيمْ ،فإذا مزجنا الأجيام مزجاً، ثم مخجنا جُرجهنَّ مخْجا. ثم مججناهُن مجاً. قل يا أيها المجرمونْ. إنكم يومئذٍ لفى وُجومْ. تستجدون فلاتُنجدون. وقل يا أيها الراجونْ. إنكم يومئذٍ النّاجُون. جاءتكم الجيمُ بما كنتمْ تستعجلون. مالكم كيف لاتَبْتهجُون. ولآية الجيم لا تسجدون. وبإعجازها لاتلهجون.

فالجيمُ معجبةٌ إذا نجحتْ
ومُرجفةٌ إذا رجحتْ
ومُفجعةٌ إذا جنحتْ
ومُجحفةٌ إذا جمحتْ
ومجرمةٌ إذا جرحتْ

لأنَّ الجيمَ جيمُ الجذعِ:
جذعُ الجدعِ
جدعُ الفجعِ
فجعُ الجمعِ
جمعُ النجعِ
نجعُ الهجعِ
هجعُ الرجعِ
رجعُ السَّجعِ
منهجُها الجزالة،
والجناسُ مجالها
الجَيمُ:
جَل جَلالُها

* هذا هو الجزء الخامس من عمل شعرى طويل بعنوان : (آية جيم)، سيصدر قريبا فى ديوان ، عن الهيئة المصرية العامة للكتاب.

شعر

تقاطعات الأزمنة

مفرح كريم

رَمَتْ بنا مَسَاربُ الصّحراءْ
فى بقعة عمياءْ
أحاطَنَا الظلامُ مثل سُورْ
واسْتوحَشَتْ فى غابةٍ من وعبنا الدّوابْ
فلَمْ يعُد فى الليل مَنْ يُشيرُ للطريقْ
ولَم يُضِئْ شموعنا صديقْ
ولا استَطاعَ أن يجتازَ
هذه المتاهَهْ
منْ بيننا رَفيقْ.

اللّيْلُ راكدُ منْ حولنا كالبحْرْ
والنورسُ المجنونُ
لايزالُ يضربُ الأفُقْ
كأنه يريدُ أن يجتازَ
حاجز الزمنْ

لكنّهُ يرتدُّ بالجراحْ
يطيرُ فى فضائنا ليشعلَ النواحْ
ويستديرُ- كلما استطاع للشفقْ
ليضرب السماء من جديدْ
لكنه يرتدُّ بالجراح
وليلُنا
يُنيخ فى مضاربِ العشيرةِ الزّمَنْ
ويَضربُ الأوتادَ فى قلوبنا
كى نطعم الأطفال صَمْتنا
ونقطعَ النخيلَ للموائد الهزيله
ونطفئُ المحارة التى ترتجُ بالتماعة
الغضبْ.

كانت السمراءُ تروى صَوتها بالعشْقِ،
تسقى زهرةٍ بينَ السكارىَ
كلما هبت عليهم نسمةٌ الليلِ

استطابُوا حمرة الوجد
استعادُوا رعشَة العشق
استراحوا بين أوهام الرمَالْ

ماالذى ينداحُ فينا
قبل أنْ نخشى المحُالْ؟!!
ماالذى يسْرى إلى أرواحنا
بالصّمت،
والخوف؟!
ماالذى يأتى مع الموتِ
فنعرىَ
دُونما حتى سُؤالْ
كيف انسحقنا
فاستطبنا
أن نكونَ مع الهواءِ
هبأة تسرى مع الضَوء
وكلمةً ليستَ تكون؟!

حامتْ علينا الطيرً
(هل هذى بقايا قافلهْ
القت عليها الريح أثواب الغبارْ
ثم جاء الوحشُ من كل الجهاتِ
حاصرتها دابة الأرض
فألقترحلها
واستسلَمَتْ للموت
فى طُرقُ الزمانِ الفَاصلهْ؟!)

لم يبقَ إلاُ هَبّةُ الرملِ
التى يأتى بها الموتَ
فيرميها على صَوت المغنىً،
فوقَ هامات الرجال،
بينَ أحْلام الصّبايا
وانهيارات الأمانى
حينما يأتى الصباحُ
دونما حتى بشارَهْ.

ألقَتْ علينا الطيرُ نظرتها الأخيرهْ
ثم عادَتْ تجلدُ الأفقَ
وتَرْمى ريشها
فى كلِّ وادِ

علمى قلبى الغناءَ
وارسمينى بينَ أحلام النخيلِ
علنى أرتدُّ عنقاءَ
قربى منى الشفاه
علنى أرشف منها قبلةَ البعثِ
فأنضو سترةَ الرملِ
لم أزلْ أصْغى لصوتِ
من ضمير الغيبِ
يأتى...
يرفعُ البُشرى ويأتى..
فاحلمى قلبى
وطوفى...
بين أرجاءِ القبيلةْ.

شعر

الجنود أتوا

محمد موسى

الورود الصغيرة تبتكر الرمل
عاصفة من حديث الظهيرة
عالمنا - فى النهار
وفوق المقاعد - ينهار
فى الليل أغفو على هدهدات البحيرة،
هل تسهرين؟
الشوارع عند النهايات
هذا رماد يلاحقنى
وأنا - فى التفاصيل
فى عالم من شئونى -
أسير إلها كفيفا:

عندى تعبى. عندى ومض لعب الطفولة الخطأ. أحتاج لمن تخربنى. أنا بنى أدم متخلف. من سنوات أقول هذا الكلام. عذبت نفسى دون قصد، لكننى لم أجد صيغة أخرى سوى أن أكون جارحا. بعد أن أتكلم، أندهش: ليست هذه هى الأرض.

وبحجم اقترابى من كل شئ، لم يقترب شئ منى. يعود جسمى لوحدته الكاملة، التى زرعتها أيدى الشياطين والملائكة. أستعيد مشاهد الصمت، التى ملأها الخوف صخبا تافها.

كل شيئ . الكتاب. الشريط. الشعراء المشهورون. مكان لم أره. عمق لم أصله. بدلة الفضاء التى لم ألبسها. كتابى. لحظة منعدمة. صوت

حط فى قلبى رفيفٌ ناعمٌ
وحط فى قلبى حمام.
أمان أوأم وأب وحيدٌ
يسكبان فى ليل مصيرا
ثم ينتحران فى صدر الغلام

لاسلام يرشق الأيام فى أكبادنا
ولاكلام.
أنت تأتى من حدائق الدلتا مهيبا
متعبا
ولاتنام.

آمنت بالليل القدير
وبامتداد النهر فى غرف المدينة عنوة
آمنت بالليل القدير وبالظلام.

نم فى الميادين الصغيرة
فى انفجار الضدّ
والمس جبهتى وجميع أعضائى
وبارك لهفتى
سأموت قبلك:
حط فى قلبى رفيف قاتل
وأناخ فى قلبى سلام.

فتاة من بنات الجن تدعونى لخمرتها
وتسلبنى
وكان الليل لصا فى الطريق العام
كانت بهجتى قطعا من الأناناس
«ياأبت
إنى قد جاءنى من العلم مالم يأتك...»
قمر يراقص موجة ويديك فى خصر البحيرة
ضحكتانْ وينتهى الفصل الممهد للفصول
وينتهى الرقص الذى أنهكنا
وننتهى

تتكوم على الجانبين بيوت نصف طينية، نصف أسمنتية، بينما تعلن مكبرات الصوت عن أشياء كبيرة: النصر، الوطن، الزعيم، كنا ننظر للسماء، والخلفية مدينة الاسماعيلية التى خربتها الحرب. السماء المفتوحة، والعشرون جنديا الذين دفنهم القصف فى التل المجاور. كان سرب الطائرات يصعد بطيئا من قاع الشاشة إلى أفق شجرة التوت.

يختطفنى الجنود من شوارع بين السرايات الخالية. ترك البائعون محلاتهم مفتوحة أمام زحف الشرطة والجيش، واكتمل الحصار، الذى تشرف عليه أمريكا عند ناصية الشارع الرئيسى

فى الغرفة المظلمة ، قال الضابط الثخين: لابد أن تعترف بكل شيئ، لأن... الخ. لايفيد أن أحدثه بصراحة. لايفيد إيمانى بشيئ. غرقت فى جسدى الذى كان موجعا، فى انتظار بداية العذاب من أية جهة.

مهرجان المدينة
أعدو على الطرقات
بناتُ
وورد
وأصعد نحو الفضاء المخيف
أكلم بنتاً
و«ناصرُ» يلقى العواصم فى سلة

المهملات
يصافحنى
ثم يهبط نحو الفضاء المخيف
وأترك فى الباب عطر البطاقة
أرسم للوجه عينين دافئتين
وللقلب قلبا
وأعطى الخطيئة ريح الحكايات
سوف يكتشف الجنس فى السينما
ثم يهرب من سور مدرسة للفضاء القريب
يحط
على كتف أمى
يخوض حروب الظلام
ويسرق سيجارة فى الصباح
ويمضى
إلى
حتفه
فى هدوء

مريم
عذراء عدن
تفج الحشائش عن صفحة النهر
تطلع
فى حلم كافر

لستُ أنقى الصبايا
ولست الفتى
وأقرب من لهب الله زادى وقمحى
وكل اشتهاء لمريم فى السر
أكبر فى الطين والصلوات
أكبر فوق الطريق السريع
وفوق السرير الوسيع
أمزق تاريخ أهلى

لم أعد للمدينة
لم أستدل على بيت أمى
حديقة مارس ألقت إلى الريح نار الرسائل
والسنوات التى تنتهى الآن بين طيبة واسكندرية
لم يبق لى غير ذكرى انتظارى

هل ترانى أراقب- مازلت- أجراس بابى
وصوت الخطى حول مائدة الشعر والشاى
قلب تحطم فى مدخل البيت- تذكر
عام ونصف من الصبوات الجريحة
غزو الضباب لغرفتنا

أعرف البردَ
ليست يداى على كتفيكَ
ولاقمرُ يسكن الشرفات القريبةَ
أو رحلتى فى الصباح لدفء سريركَ
بل عودتى من طريق النخيل وحيداً
وأغنيةُ نشبت فى الزجاج
كيف أدنو
وأنت تصوغ الظهيرة ضد وجودى؟
وكيف يشاء الاله الصغير بقلبك دارا
ومقعدنا واحد مفرد ؟
كيف أحكى- وأنت تمر- نهارا حلمت بهِ
وانهيارا حبلتُ به
حين غادرتَ مقهى الحسين زحاما

ومنفرداكالشهاب

فرت طيور الرسائل من درج مكتبى
وبكت فوق إفريز نافذتى
-غرفتى-
فى انتظار الصباح المطير ومائدة الشعر
والشاى
لكن
بدونك
أنكر كل السنين التى رفع الله عنهـا
يديه
ولا أندهش
وفجأة أشعر أننى لست فى غرفتك: هذا الهاجس الذى حملنى مباشرة الى غرفتك. أشعر أننا مشتعلان بفكرة. موغلان فى القدم، حتى إننى لأنسى أن أسألك: أين كنت قبلا؟
طول الليل فكرت. وعندما فهمت قلت لك، لكن أنت لاتصدق.
كنت مريضة، وكنت متعجلا. لو ظللت بجانبى قليلا، كنت سأقول: أنت لاتعرف كيف أحبك.
النظام. العمل. أشياء سخيفة تقوم بيننا.
غرفتى
أكره اللون
أهفو إلى زمن يدع القلب فى علبة
هل تسافر دوما؟

وهنا جدتى
تركت فى الطفولة وشما
وفوق الحوائط صورتها
تنتهى فى الإطار

وأنا منذ ألفين
منذ تعلمت كيف أحب الرجال
خطوط تمر من السنوات
إلى لحظة كنت فيها الجميلة
كنت الأميرة فوق سرير الشقاء

مساء يسيل على الواجهات
دم فى السؤال القديم
سأصمت سبعين مترا
لألقى عليك التحية من قبل أن نصل البيت:

أغفر
لو يجد القلب رائحة اللوز فى مدخل البيت
مثلما كان
لو لم تضع ضحكتانا بمقهى صغير
ولو نشر الصبح طوق التحايا
وأفعمنا بالملذات جهرا
سأغفر
لكنها
أرهفتنى
ونامت

يغيم الحبيبان فى حلم فاتر
ناهض بين خصر وبحر
يدى

أم يداها
يسافر زلزالنا فى التلال الدفينة
فى الشجر المتوحش
فوق الرمال الغريبة:
كنت هنا طفل أمى الجميل
هنا كنت أدعك جسمى بماء الآله
وأبكى إذا نام أهلى
تجهزنى للخسارة
ترهقنى بالحبيبين فى حلم فاتر
ثم ترمى على ابتسامتها

المدينة الغريبة تشبه فى الرائحة واللون والشوارع الترابية، قرى اقتحمت طفولتى، وحقولا قريبة من ضواحى الزمن. أما المعبد المسجد الفندق، كن ثلاثا أو أربعا، تنحنين عاريات، مفتوحات لريح الخطر، ورجفة قد تضيع فى السفح الذى يصل اللذة بالهاوية. داخل إحداهن، ملتحما بها، كنت أنحى عن وجهى جنيا صغيرا. أفسد حقل العنب الأول، وأصاب قلوبا.

قالت لى: إذهب معى.

قالت: واصل عبادتك فى سريرى.

قلت: دعينا نعرف أولا مساحة لحنان الجلد.

غرفتى نصف مظلمة، باردة، بأرضية ترابية، فى ركنها وقفت بائعة المحار المسلوق، حبلى. وكانت عينا الشرطى من فتحة الباب تريان، وتعدان لسقوطى النهائى، وعندما خرجت، أخذت أمحو آثار الجريمة: كل الذى ذرفت روحانا من همس ومحار دافئ وأطفال. لكننى كنت أتهيأ للرجم.

الجنود أتوا
دخلوا بيتنا
ملأوا الحجرات
ومالوا إليكم لكى يأخذوكم
صرخت الى أن صحوت

فى الصباح الغريب
أحدق فى صورة:
أنت طفلا
ترد التساؤل عنى
وتمنحنى زمنا

شم النسيم
وعيد من القابلات
أحدق فى صورة:
كان صبح جديد
وأبدأ عمرى
الجنود أتوا
فى رياح الشمال
وفى نذر الغيب
تحت غموض الجنائن

**وحدى صرت أحدق فى صورة
بينما لا أراكم.**

باريس/نوفمبر/ ١٩٩٠

شعر

عن السفر والحنين

موال لمحمد طه

محمد البرغوثي

قلبى بيزحف ع التراب.. والشجر عالى
عدّى حمام الحمى.. عدّى وغنى لى
غالى تراب الوطن.. والدم مش غالى
ياليل
ضى القمر تحت الشجر سهران
بيرسم ع التراب عناقيد
طاب اللقا بعد الغياب
والزقزقه بتمرجح الأناشيد
عصفور خضار البدن
قلبه اغتنى بالوطن
جنّح على الزغاريد
هز النسيم لما انتشَى
غُصن الحنان والدردشه
اللى نما.. ع الإيد
شب الندى
على فرع موال المدى
رمح الشجر فى البيد.
-وانا جَى ف ميعادى
قلبى هديل الدوح
وف كفى طاقة قدر
وحبيبتى بنيه
نجمه.. محَنّيَه
غيط السِبل ياسطوح
ساعة لياح الفجر.

* *

ياطبلة الوادى
خصر الصبيه عنيد
إلا على عنادى
واناجىّ ف ميعادى
أسمع كلام الشجر

والأرض واخده الميه طالعه لفوق
والدار أمان
. . . .
. . . .
الدار أمان
إلا عيون بصه من الطاقه
نظرتها خنّاقه
متعلّمه تكره حنين الرفاقه
تكره يمام فِ الصدر نايم على نوى المشمش
وتخاف غنا المَجاريح
لمايوشوش ريح
فى الليل معدّيه
والدار أمان
. . . .
. . . .
الدار أمان
والشاى على النار
صورة چيفارا ع الجدار
والقلب ركية حنان فِ حَوش الدار
والباب منّه لإيد محمد طه
ومن إيد محمد طه لحد باب السما مفتوح
طقطق ياغيط الدره
واتمر جحى ياسطوح
واحكى يابو طه
«لحمك وهبته نَى
لما استوى حلمك
حَبل الغسيلَ من ضى
ناشر عليه دمك
عضمك زرعته حى
ورويته من ننك
طِلع السّبل ع الملى
حاضن غنا أهلك
نبحت كلاب الحى
حامت على سجنك
قلبك بيشفى كى
ولسه بتغنى ؟!»
غنى.. أنا سامعك
وقوللى مين دلك، جريت ورا أمل شارد
ماعرفش مين قالك
إنه قريب منك
بينك وبينه خطوتين
خطّيت خطاوى ياما.. ولسه بتخطى
بينك وبينه شهقتين
شهقت جوه السجون ياما
وسطر الكرباج على ضهرك سلالم دم
طلعتها للريح
ضهرك مراجع للأنين
وعنيك بتضحك ع الجروح
ولسه قلبك بيزحف ع التراب مكسور
لسه بيتصنت على طلق الميلادف البذور
والأرض بتدوس على دمك لما يتبوسها
هيه بتنشع سوسها ف عروقك..
وانتَحارسها.
والدار أمان
* * *
الدار أمان
وانا الصُغير والشجر عالى
لِقيتنى واقف ع العتب
جايلك هديل أخضر
يادوب مخلص قرايه ف عشاش اليمام
وتحت باطى كتاب
راسم على غلافه عيون حبيبتى
عشمان أواجه دنيتى بيهم.
والقصيده من صهوة الدم.. لسن قلمى
ومن صفحة العين لدهشة اصحابى
وأنا عشمان أواجه دنيتى بحبيبتى وكتابى

ويادوب سبع دورات من وزنا الأخضر
ويزهر النعناع على سطح الكانون
وخطوتين فى الليل..
وفجرنا يدن شجر.. وقلوب بتتنفس
ويتوسوس لنواره فى بال الغيط
ويتحرضها ع اللوزه وع الشمره.. ويتغنى:
آه ياجناين
آه ياجناين بترمى طرحها البكرى
فى عب العيل الغلبان
والدارَ أمان.

* * *

الدار أمان
وانا الكبير
أنا الكبير والسما شالت براح الأرض من
قدمى
سابت على قلبى وتر مدبوح
علمنى غدر الحمام النوح
ضاعت حبيبتى
وعنيها على غلاف الكتاب انطفت
وقلبى اللى ياما رسمته على جذوع الكافور
مرشوق بخيط النور
طاله العطن
لما الجذور ولفّت ع الطيارات والسفن
لما الشجر خاصم تراب الوطن.

. . . .

. . . .

وانا الكبير
ندهتنى نداهه
أخدتنى وياها
وصوتك يابو طه بيرن ف ضلوعى:
«-إياك من التوهه
إن تاهت عليك الحقائق
اتشعلق فى خيط الحق.
أكتر ماقولك:
الدم اللى فى عروقك دا دمك
الحلم داحلمك
والحزب دا حزبك»

. . . .

أبو أويه منديلك
ربطت بُه جراحى
وصلت ليل المدينه والقمر صاحى
-ياقمر
سلّم على صحابى ولاد قريتى
فوت ع الحوارى ياقمر
فرق دموعى ع البيوت
احضن بضيك نخلها
وارسم على ترابها ملامحى..
ياقمر.. بشويش إذا تعبت خطاك
حود على شباك شبه جرحى
نايمه الحبيبه ياقمر
اوعاك تصحيها
اكتب بضيك ع الستاير كلمتك وامشى:
-آه ياحبيبه
راحل حبيبك فِ المدى
الجوع شبع منه
لكنه مستنى
راحل حبيبك وانجرح
سأل الندى منه
شايل شجر مَحْنى
لكنه مستنى
الحلم سارق دهشته
لكنه مش حلمه
والناس دى مش ناسه
لكنه مستنى
حاضن على جراحه كلام محمد طه
لما التفت قال له:

حُك عود نعناع على عضم الحمام
اغمس صوابعك فى اللهب وامسح دموعك
خاصم حنينك للشجر
ولّع سيجارة دهشتك من برتقان عينك
وارسم حبيبتك ع المطر
وامشى..
امش لحد آخر ضفيرة من شعر البلاد
لحد آخر نخله منسية فِ ضلوعك
لحد آخر رصيف مندوه
من أرصفة دمك
امش ماتسألشى
الدم لويسأل يتوه

الدم لويسأل يتوه
. . . .
والدار أمان
والشاى على النار
صورة جيفارا ع الجدار
والقلب ركية حنان فى حوش الدار
والباب منه لإيد محمد طه
ومن إيد محمد طه لحد باب السما مفتوح
طقطق ياغيط الدره
واثمر جحى ياسطوح
واحكى يابوطه... احكى يابو طه.

محمد أحمد طه.، عضو الأمانه العامة بحزب التجمع، وأمين مساعد الحزب بالدقهلية، شارك فى تأسيس «اتحاد الفلاحين تحت التأسيس» وقام بدور هام فى صفوف الحركة الوطنية المصرية، قضى زهرة عمره فى سجون مصر، وتوفى فى ١٩ نوفمبر ١٩٩٠.

شعر

من ضلوع السفر

عماد غزالى

قطرة

من أقصى أرض
صُبتْ فيها من أثداء الغيمِ
تهاجرُ نحو عناق البحرِ
حثيثا تمضى نحو ذراعيه،
قد تتمهل فى سكّتها
-بعض الوقت-
لتنهلها شفةٌ ظامئةٌ
أو يرشفها جذر
قد حرقهُ الصبر عليها.
أو تسكن حينا

فى عينيها الرائعتين الرائيتينِ
لطول مشاوير البُسطاءِ الحيرى
فوق دروب الغربة،
أو تتحور.. نبض هديرٍ

فى أذنيها العاشقتين
لموال
يصاعد من أكواخ محبيها،
أو تتشكل.. غيمة حزنٍ
فوق جبين
ماخلق لغير الحزن،
يذوب نداه
بآهات نداه الحالم
والزمن الدوارُ
تسلل فى طرقات الزمن المدرار
وئيدا..

يتغنى فوق ربابتهً
بمشاوير البسطاء الحيرى
فوق دروب الهجره!
يتسول كسرة!!

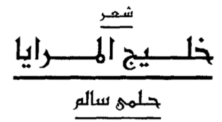
اتساع

أحبَّ امتداد المسافات،
قلبى يعانق قلب المدىَ
واتساع الدروب العميقه!
أتشرب عمر الأماكن...
أغفو،
انادم بعضا من الساهرين
بأمسية رائقه،
وأنصت للفجر
أرقب عدو الكتائب
أهفو لركبانها المارقه!!
ثم أعدو على خطوة الظل
نحو الرواح الأخير
أعانق قطعانه
وهى تعنو
لرقدتها المطبقه!!
وأجلسُ عند انكسار الأفق..
فى انتظار الذى قد يجئ!!
وقد لايجئ
أحب امتداد المسافة!!

أمام الباب

على بابها تلهو..
وتصمتُ عن رؤاكَ!
كوامنٌ تدعوك...
هل تلجَ؟
ولمحٌ مفاوز
- ما إن وطأت بأرجل الحذر العصى-
وخلفها وهجً!
ضرمٌ يلوحً
وأنت تخشى لفحه!
درج يؤججً خطوة
تجتاح ناصية لهذا الليل
يعنو بعده درجُ!!
تجثو هناكَ..
نطالعُ الأفق البعيدَ،
وتجعلُ الصمت المنطقَ
حاجزاً لمداك..
أطلق صوتك المكلومَ
ثم أرتع بساحتها
فلاحرج!

ولا تركع أمام البابِ
عَرجْ صوب دوحتها
تجدها فى مدار عبيرها
تُطلعك باسمة
على أثمار جنتها
فيغشى روحك... الأرجً!!



شعر

خليج المرايا

حلمى سالم

يدورُ على نفسه الحقُّ.
يلبسُ أقنعةً من حرير القلوبِ،
ويمشى على السلك مُلتبِسا
بالغَوايات:
تتخطفُ الحدقاتُ إلى شَهْدِه
الدائرىّ،
وتصبحُ - فى شدَّة الخيط -
أوْ طائنا دُميةً.

هذه ظهيرةٌ غيرُ شرعية:
شموسٌ مصنوعةٌ بالمعدَّات،
وأفئدةٌ من الفلّين تطفو على الخلجانِ،
وبينهما حضارةٌ زُعافٌ وماءٌ غيرُ شرعىّ.
أتتْ جميلةٌ لى خلف نخلةِ الموسيقى
العربيّة،
وصرَّحتْ للعابرينَ: ليست الشهوةُ
شرعيَّةً،
فأكملَ صيّادٌ: وليست مصرُ الجديدةُ
شرعيّةً،
وكنتُ أميّزُ فى الرايات بين الهويَّة
والهاوية.

صرخ ابنُ جارى: هواءٌ غيرُ شرعىٍّ فى
أصابعى،
وحكوماتٌ تطلُّ من مشرحةِ أبى الريشِ
سالمةً.
المسرحُ مطفأٌ:
سقطَ الممثلونَ على المربَّع التقليدىّ
وانكسرتْ حوائطُ،
لكن الملقّنَ مازال يصرخُ:
دمٌ غيرُ شرعىٍّ فى الملف والفوهَاتِ،
وريقٌ متعدّدُ الجنسياتِ فى فمى.

أنتَ الذى علَّمتنى أن الخُطى تصنعُ
الطريقَ،
فكيف تفصلُ الوردةَ عن أمراضها
العائليَّة؟
منحتْ جميلةُ دمعتين للتنظيمِ وانتظرتْ

دهوراً،
واجهتْ ناراً سيطبخها السماسرةُ في
وعائي.

الطُّهاةُ جاهزونَ وقُبلةُ الشَّفَةِ السُّفلى
محرَّمَةٌ،
فمتى خذلَ النزيفُ أمي؟
لم أقرأ «الأميرَ» لكنني أراه في الهندامِ
والقَبْضاتِ،
أنتَ تكره الكنوزَ في العمائمِ،
فلماذا لم تنتشلْ اسحاق الموصليَّ من
جُبِّه؟
فقهُ الطغاةِ أوَّلُ الحكمةِ والشرايينُ
مغشوشةٌ،
فارفعي عن يديَّ الفلنكات برهةً لأسألَ:
هل الغدرُ كميٌّ؟

يدورُ على نفسه الحقُّ،
تلمع فوق المرايا الفتوحاتُ
مدهونةً بالمحبَّة،
والنَّفسُ أمَّارَةٌ.

كتفاك أم العَصْفُ مستَترٌ في
الخلايا؟
تلك مواقيتُنا أرسلتْنا إلى الذبح
منتصرينَ:
يتوجنا مرمرٌ طائفيٌّ.

أخطُّ وأمحو:
القصدُ والسبيلُ شَفْرتا نَصْلٍ،
فمن يُعيرُني حنجرةً لأصرخَ: ارفعوا
أحذيتكم عن بابلَ؟
حطَّ الغزاةُ في سريري فرفرفَ لقلقٌ
يموت.
كتبت جميلةٌ على شاهدةٍ:شرفةُ القرصانِ
فخ
ضلالُ الرؤى يغطسُ في سحابة
السُّخَام،
فتسقطُ على المدارسِ سماواتٌ سوداءُ.
كلُّ البواغيز فاسدةٌ، فقولي للمُحَرَّبينَ:
الشعراء لايحصلون على بلادهم هديةً
من الخُطّ.
أحتاجُ حُلكةً صافيةً لكي أرى صديدي،
وأحتاج أن أقرأ الفصولَ كلَّها: من
القضم حتى الاحتراب.
فكوني لساني عندما تنهضُ المقاصلُ
في البيوت،
واسألي بغتةً: هل كربلاءُ أشرفُ من
مكةٍ؟

صنَّاعُ المحارقِ مرهَفُونَ،
فكيف يَفْرقُ ابنُ جاري بين الفرات
والشَّبحَ؟
كان اجتماعُ السقيفة عامراً بالمحبينَ:

محب١: غبارٌ وفتنةٌ.
محب ٢: ثروةٌ تهزم الثوراتِ والرصاصُ
عادلٌ،
محب٣: أطفالُ نينوىَ يجيئونَ في الحلم
طائرينَ،
محب ٤: الثوراتُ تقتل نفسَها بصبوة
الكرسيِّ،
محب ٥: حصنٌ يضيعُ وأفقٌ يضيقُ،
محب ٦: وإباءُ الروحِ والعهدُ الوثيقُ،
محب ٧: وما الحربُ إلا ماعلمتم،
محب ٨: عيدُ الطفولةِ أم يداك يمرُّ

بردهما على نارى:؟

محب ٩: فأمزقُ مظلمتى ثم أكتبُ فيكَ
قصيدةً،
محب ١٠: زهرة الشرِّ مورقةٌ.

تُعوزنى زوارقُ مخفيَّةٌ لكى أفهمَ الريحَ
وأحصى بلادى،
وألقطَ السؤالَ الذى دقَّ بابَ السقيفة:
كيف أذودُ عن الكوفةِ من غير أن أنقذَ
الحجَّاج؟
قال المرابونَ: اسرائيلُ طيبةٌ وكلُّ حليفٍ
شهيدٌ.
هذه صحائفُ مذلولةٌ تحاصر ميتَتى
بالبوارجِ،
عواميدُ مائلةٌ تشقَّتْ فى حطامى
وأرشدتْ عن بيتى.
تلزمنى لوثةٌ مشبوهةٌ لكى اختارَ بين
فضيحتين،
مرَّتْ جميلةٌ خلفَ مخبأ الرونيو وتركتْ
شفرةً:
البلاغةُ فوق كل جثة،
والمجرمون سواسيةٌ كأسنانِ المُشْط..
وأنا أمرّ على بلادى خلسةً أعيدُ سؤالَ
أمى:
هل جنينُ أبعدُ من بُخارَى؟
قال ابنُ جارى: ماذا رأيتَ من ثقبٍ؟
فقلتُ: مدنٌ سلبيةٌ،
والمصاحف تحتَ تورنادو وسكود،
محمد بن عبد الله دستورُ خصمَيْن،
وقميصُ عثمان يخفقُ فوق كل دُشمةٍ.

ليس هذا السائلُ على الرمل دمى،
وهذا الذى يجرى فى عروقى ليس دمى،

هؤلاء الأعرابُ المنهارونَ ليسوا
عشيرتى،
تكلم يالسانَ الحزن:
عاصفةُ الصحراء ليست عاصفتى،
ولا أمُّ المعارك أمى.
أيها الربُّ: لماذا منحتَنى هذه العفونات
قائلاً: إنها خيرُ أمَّة؟

يدورُ على نفسه الحقُّ،
سيِّدُنا الزيتُ يصعدُ فوقَ
الجماجم مؤتزراً بالإله،
يدسُّ على الدمِّ دمًا ويتركنا
ساجدينَ،
الرعاةُ استفاقوا على قارعٍ
عسكرىٍّ،
وأهل المزارع يصحون فى
قُبَّرات المشانقِ،
والسيِّدُ الزيتُ يخفى المحفَاتِ فى
سُترة المشرقىِّ ونَفَاثة،
سوف تمشى الجنائزُ فى نجدَ
والقادسيَّة،
والسيِّدُ الزيتُ يحنو على كلِّ
أرملة،
ويُمسكُ من يُغمضُ العينَ مسبَحةً
من رءوسٍ يقطفها الرعبُ،
هذى المضاجعُ مهجورةٌ من لهاث
الأجنَّة
معمورةٌ بالبياضِ المُسلَّحِ،
عندى توابيتُ عاطرةٌ بالشهادة
والشَّحم،
جاءَ المحاربُ يدفع خاتمَه فى

مقايضة
كى يفوز بوطنٍ وشاحنتَىْ سكَّر،
وعلى النجفِ الأشرفِ السيِّدُ
الزيتُ يعلو
يُخَيِّرنى بين خُبزِى وقَيدِى،
ويبنى المكائدَ فى قِبلةِ
المَسْجدين،
يدورُ على نفسه الحقُّ دورَتَه
المستميتةَ
والسيِّدُ الزيتُ يرقصُ مؤتزراً
بالإله.

يَطلعُ علىَّ ضحىً ملتبِسٌ:
لصوصٌ في بُردة الرُّهبان،
أوطانٌ تُحرَّرُ بالأجرة،
بَغْىٌ على مئذنة،
ألفا طلعة جويّةٍ كلما دقّت التاسعة،
جماهيرُ مسيَّرةٌ بالريموت كونترول،
تجارُ حشيشٍ من سُلالةِ ابراهيم!

كيف أفرزُ الدرَّ من القَار فى هذا الغَلَسْ؟

وهؤلاء الذين يسوقون قلبى:
مجاهدونَ أم عَسَسْ؟

أنت فتحتِ كتابى وقرأتِ:
خنوًا جسدى سقفاً للبصرةِ
يحميها من طيرٍ أبابيلَ.
هنا الأكفانُ مرتَّبةٌ بالحاسبةِ
الآلية،
فاغتسلى فى المُهْلِ وحُطّى
القمصانَ المكذوبةَ فى النارِ،
فلسطينُ ابتعدت كالحبِّ،
ولكنى لن أدخلَها تحت بيارقِ
أيلولَ.
انتبهى، تلك نهايةُ شَدْوِ
القوميِّينَ:
السفَّاحونَ الصُّفَراءُ
يحاجُّون السفّاحينَ الكُبَراءَ،
وبينهما تاريخٌ يهوِى فى بئرِ
سيانور،
ومساحيقُ تزول.

* يناير/ فبراير ١٩٩١ *

حـوار

ألفريد فرج:
القديم والحديث يتعانقان في مسرحي

أجراه: نبيل فرج



هذا حديث قديم أجريته مع أخي الفريد فرج منذ نحو عشرين سنة، ثم أرجأت نشره سنة بعد سنة، لأني رأيت أنه قدلا يكون مستحبا أن أنشر حوارا مع أخي، وبلادنا زاخرة بالكتاب، وأنه من الأفضل أن أدع هذه المهمة للكتاب والصحفيين الآخرين، الذين- والحق يقال- احتفلوا بالفريد في مصر وبعض الأقطار العربية، مثل سوريا والعراق والكويت والجزائر، بصورة جعلتني أصرف النظر نهائيا عن المشاركة في هذا الاحتفال.

ومع هذا كان هناك من زملاء القلم والمثقفين من يرى أنني ربما أكون، بحكم هذه الصلة

نفسها، أجدر من غيرى فى إجزاء مثل هذا الحوار، وأن العامل السلبى الذى دفعنى لاتخاذ هذا القرار، قد يكون عاملا ايجابيا لاجراء الحوار، خاصة بعد أن تساقط أكثر أفراد هذا الجيل الذى ينتمى اليه الفريد، بالموت او بتنكب الطريق أو التوقف. وانحسرت الأضواء، منذ منتصف السبعينات، عن المسرح المصرى الذى أراد كتابه اعادة صياغة المجتمع بشكل أكثر عصرية، واستنارة ، وانسانية.

وتحت تأثير الظروف التى أخذت تجتاح حياتنا الثقافية، وانهيار كل القيم، وجدت نفسى أتذكر هذا الحوار، فنفضت الغبار عن أوراقه، واعدت قراءته، وتبين لى أنه لايزال يمثل، فى جوهره، الأفكار الأساسية التى عبر عنها الفريد فرج فى كتاباته الأدبية، وفى أعماله المسرحية.

ورأيت أيضا أن هذا الحوار القديم يمكن أن يساعد من يريد أن يعرف ماإذا كانت الأفكار التى طرحها الفريد فرج سنة ١٩٧٠ قد تطورت عبر هذه السنوات، أم ظلت ثابتة، لاتجدما يرفدها بالمياه الجارية، خاصة وأن الفريد وقت اجراء الحوار- كان قد قدم معظم انتاجه الذى حقق له هذه الشهرة العريضة، وأعنى به: «سقوط فرعون» (١٩٧٥) «حلاق بغداد» (١٩٦٤)، «سليمان الحلبى» (١٩٦٥)، «الزير سالم» (١٩٦٧)، «النار والزيتون» (١٩٧٠).

ولا بدلى فى النهاية أن أشير الى أنى لم أنظر الى أخى الفريد فرج يوما إلا على أساس المبادئ والمعانى الموضوعية التى يمثلها مع مجموعة الكتاب والمثقفين التقدميين فى مصر والعالم العربى، الذين ينتمون الى تراثهم والى الانسانية فى آن واحد، الى القومية والعالمية معا، ويجدون فى العدل الاجتماعى والحرية والعقلانية والتحديث قيما أساسية، يجب أن تكون متوازنة، للابداع المرتبط بالحياة، والتقدم والازدهار.

*** ماهى الأفكار الأساسية التى تدور حولها أعمالك المسرحية، على مستوى الرؤية أو المضمون؟**

- أظن ان القضية الأساسية التى تدور عليها معظم مسرحياتى هى قضية العدل. وقد سألت نفسى دائما: ماالذى يجعل هذه القضية تلح على مسرحى هذا الالحاح؟ ولا أستطيع أن أفصل بين الحاح هذه الفكرة على، وبين سخونة قضية العدل على كل مستوياتها، فى عصرنا وعالمنا.

فنحن نواجه هنا والآن تراكمات ظالمة تتحدانا... نحن الشعوب التى تتملص من روابط الاقطاع، ولا تقنع الا بروابط اشتراكية وعصرية متمدينة.

ونحن الشعوب التى طال نهبها وافقارها لحساب ملوك المال فى الغرب، لن نقنع الا باسترداد ثروتها وفرصتها المتكافئة فى استثمار بلادها.

نحن الدول التى تواجه تحديات قوية، وتريد مع ذلك أن تحافظ على حقوقها كاملة، ازاء قوى طامعة مجرمة.

*** ماحجم هذه القضية، أو مدى حضورها بالنسبة للآداب العالمية؟**

- أظن أن فكرة العدل على مستوياتها المختلفة قد لاتكون من هموم أوربا القوية ،بقدر ماهى من هموم الشرق الآسيوى والافريقى الذى يدرك المعنى الكامل للعدل، ويدرك المعنى الكامل

للحق، ولايملك حقه الكامل، أو عدله الكامل، حتى اليوم.

*** دعنا نطبق هذه الرؤية على النصوص المسرحية نفسها.**

- بينما تدور مسرحية «سقوط فرعون» حول التناقض بين العدل الانسانى والعدل السياسى، تدور «حلاق بغداد» حول العدل الاجتماعى، و«سليمان الحلبى» حول التناقض بين التقييم الأخلاقى والتقييم السياسى لفعل عادل.

كما تدور «الزير سالم» حول قضية العدل الميتافيزيقى المستحيل التطبيق. قضية الانسان فى مواجهة «كون ظالم» وفى مواجهة فعل ظالم لايمكن الرجوع عنه.

كما تعرض «عسكر وحرامية» قضية تحقيق العدل الأخلاقى عن طريق الفعل السياسى.

أما «على جناح التبريزى وتابعه قفة» فتبسط قضية العدل الاجتماعى من خلال التناقض بين الرؤية الانسانية الشاملة والواقع الصلب.

*** هذا عن المضمون، ماذا عن الشكل الذى لاينفصل عنه؟**

- أنزع فى مسرحياتى نحو تحرير الشكل المسرحى. ومع أنى أعتقد أن مسرحى ينتمى على نحوما وحتى اليوم للتقاليد الكلاسيكية بعامة، فاننى ألتمس رغم ذلك كل أو الكثير من رخص المسرح الحديث.

*** أعتقد ان الجمع بين الكلاسيكية والحداثة يدخلنا فى اشكالية أشبه بمركب الموضوع..**

- أنا لا أعتذر عن هذا أوذاك.. ولكنى أعتقد أن المسرح العربى يبحث عن شكله الخاص، أو على الأقل عن طابعه ومزاجه الخاص فى الشكل. وأعتقد أن مسرحنا العربى يختلف فى معظمه عن المسرح الأوربى فى المضمون ، وأن فرصتنا ضيقه جدا فى الاختلاف عن المسرح الأوربى فى الشكل.

ولعل هذا من الصعوبات الخاصة التى يعانيها مسرحنا الحديث حيث أننى أعتقد اعتقادا راسخا بارتباط الشكل والمضمون.

*** مادمت تشير الى الاختلاف بين مسرحنا والمسرح الأوربى، فهل يمكن أن تطرح هذه القضية فى أبعادها الكاملة؟**

- أعتقد أن المسرح العربى يختلف ويحسن أن يختلف عن المسرح الاوربى. اننا نعيش فى عالم يختلف عن العالم الذى حتمت ظروفه وجود مركز أوربى واحد للاشعاع الثقافى.

فى القرن التاسع عشر كانت أوربا هى المنارة الوحيدة فى العالم ثقافيا ودستوريا وتكنولوجيا. وكانت كل خطوط المواصلات - بالمعنى الحرفى وبالمعنى المجازى- تنطلق من أو الى أوربا.

وكانت أوربا بناء على ذلك هى المركز الوحيد للتوجيه السياسى. وكانت شعوب العالم الصغيرة التى تتطلع للمستقبل تتجه بأنظارها الى أوربا.

*** هذا عن الماضى. ماذا عن الحاضر؟**

- نحن نعيش اليوم فى عالم مختلف. عالم يسمح فيه بالتوازن. فمن الناحية الثقافية شعر المثقف الأوربى بمسيس الحاجة للاتصال بالثقافات والحضارات المتنوعة فى هذا العالم، حتى لقد

تأثر تأثراً اختياريا بالفن التشكيلى الافريقى، وبالايقاع الموسيقى الافريقى، وبالأشكال المسرحية الصينية واليابانيه الآسيوية، وبالفن الفرعونى... كما هو معروف.

ومن الناحية السياسية أتاح التناقض المتوازن فى هذا العالم لشعوب كثيرة أن تبرز الى مواقع التأثير السياسى، ومن ثم التوجيه الفكرى فى المجال العالمى.

*** فى ضوء هذه المتغيرات الجذرية فى عالمنا. كيف تنظر الى حضارة هذا العصر؟**

- ان حضارة هذا العصر لم تعد حضارة الاتجاه الواحد، وانما أصبحت حضارة الحوار الواسع بين أجزاء العالم المختلفة.

وهذا يلقى على ثقافتنا العربية وفننا العربى، ومسرحنا العربى، مسئولية أكبر من تلك التى كانت تتصورها أجيال الماضى. هذا يتطلب من ثقافتنا العربية أن تعيش قضايا العالم كما تعيش قضاياها. أن تسعى لاكتشاف العلاقات المتجددة بين ثقافتنا وبين الثقافات المتنوعة فى العالم.

*** وأين يقف المسرح العربى فى اطار هذه العلاقات المتجددة؟**

- المسرح العربى الذى بدأ منذ مائة سنة باقتباس تقاليد المسرح الفرنسى خاصة والأوربى عامة ليخاطب جمهورا من العارفين بالثقافة الأوربية والمعجبين بها، يجد نفسه اليوم فى ملتقى تيارات ثقافية متباينة المصادر والأهداف، منتظرا منه أن يقول كلمته المختلفة، ومع ذلك. المنسجمة مع واقع العصر وأمانى الانسان والمكملة للصورة العامة لثقافة العالم.

تـــواصـــل

وصلنا الخطاب التالى من الشاعر رفعت سلام:

«الأستاذة فريدة النقاش

رئيس تحرير مجلة«أدب ونقد»

تحية طيبة وبعد..

اسمحى لى أن أبدى عجبى مما ارتكبه محرر «أدب ونقد» فيما يتعلق بقصيدتى «مكابدة» ،المنشورة بعدد شهر فبراير من المجلة، حيث تم نقل تسعة مقاطع من أماكنها الى أماكن أخرى مغايرة، حسبما راق لمزاج المحرر ، دون استشارتى أو استئذانى ، علما أن الاتصال بى متاح (وقد سبق أن اتصل بى مراراً، آخرها لسؤالى عن إمكانية «اختصار القصيدة»!)

إننى أرفض هذا العبث بقصيدتى- ونصوص الآخرين- تحت أى مبرر. وموافقة المجلة على نشرها لاتعنى سوى نشرها كما هى (آمل الا يكتشف لى المحرر- بأثر رجعى- أخطاء لغوية وعروضية وأخلاقية يخفى بها عورة ماارتكبه) لاكإنتاج مشترك بينى وبين المحرر، الذى يمنح نفسه حق الوصاية و«الاستذة» على الآخرين وكتاباتهم ، وينصب نفسه- عن وهم- مرجعا أخيرا فى أمور الكتابة، بلا مستند إلا سلطة منصبه فى المجلة.

وقد سبق له أن أفسد دراسة سابقة لى، نشرت بالمجلة عن «الثابت والمتحول» الى حد اختراع عنوان عشوائى لجزئها الثانى. لايتفق ومضمونه ، وحذف بعض العناوين الداخلية والإبقاء على البعض الآخر، بلامنطق، وحين ساءلته فى ذلك، أبدى لى اعتذاره الشديد. ولا أشير الى واقعة آخرى قريبة.

ولكن الصمت على تكرار هذا العبث غير المسئول.. لم يعد ممكنا فأرجو نشر مايفيد عدم مسئوليتى عن النص المنشور باسمى تحت عنوان «مكابدة» بعدد فبراير الماضى من المجلة ، واعتذارى للقراء.

ولا أطالب بإعادة نشرها حسب صورتها الأصلية

ولكم الشكر

رفعت سلام»

الحياة الثقافية



مؤتمر

الدورة السابعة والخمسون لمجمع اللغة العربية:

الدور الاعتيادي والأمل المفقود

مجدي حسنين

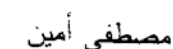
ناقشت أعمال الدورة السابعة والخمسين لمؤتمر مجمع اللغة العربية، والتي عقدت بالقاهرة في الفترة من ١١- ٢٥ فبراير/شباط الماضي، أكثر من خمسة وثلاثين بحثا دارت معظمها حول قضايا العامي والفصيح في اللغة العربية، والدعوة الى محاصرة العامية وبيان ماطرأ على الفصحى من تغيرات، وتأتي هذه الدورة التي تعقد سنويا وفاء للغة القرآن الكريم الذي أتاح لها الخلود على مر الزمن ، كما أتاح لها الأداء الخصب وجعلها تفخر على باقي اللغات الأخرى، رغم الهزات العميقة التي تشرخ أعماق الناطقين بلغة الضاد بسبب الحرب الدائرة الآن في الخليج، والتي منعت بعض الأعضاء من المشاركة في أعمال هذه الدورة .

وفي الجلسة الأولى استعرض د. شوقي ضيف الأمين العام للمجمع ضيف أعمال لجان مجمع الخالدين طوال العام الماضي وماتم أنجازه في وضع المصطلحات العلمية واللغوية في البلدان العربية المختلفة، كما أوضح أن المجمع أنجز عشرة معاجم علمية تتناول ألوان العلوم والفنون والحضارة المختلفة ، كي تواكب العربية ماطرأ على هذه العلوم والفنون من تطورات وأشار د. ضيف الى أن المجمع وافق على ضم خمسة أعضاء الى شرف عضويته وهم د. ابراهيم السامرائي - العراق- وسعيد الأفغاني- سورية- ود. عبد الهادي النازي- المغرب- وعلي رجب المدني- ليبيا- ومنير البعلبكي- لبنان- والمعروف أن مجمع اللغة العربية وافق على ترشيح الكاتب مصطفى أمين الى عضويته ، تقديراً لتطويره لغة الصحافة، في حين رفض المجمع ترشيح د. أحمد هيكل ،د. أحمد شلبي الى عضويته.

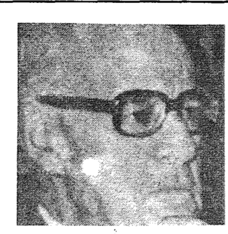
ومن ناحية أخرى أشار د. شوقي ضيف الى أن مجمع اللغة العربية رشح رئيسه د. ابراهيم بيومي مدكور لنيل جائزة نوبل للآداب هذا العام تقديرا لما قدمه الرجل طوال هذا القرن من خدمات جليلة للغة والفلسفة والعلوم الانسانية بصفة عامة.

الإتباط بالفصحى





مصطفى أمين



د.ابراهيم مدكور

وفى إطار المحور الرئيسى لدورة المجمع هذا العام ، وهو نفس الموضوع الذى أختارته الدورة السابقة، تناول «على رجب المدنى»- ليبيا- فى بحثه عن «تعميم الفصحى بتفصيح العامية» اقتراحا بتشكيل لجنة تضم نخبة ممتازة من ذوى الخبرة المهتمين بأمر الربط بين المفردات العامية المتداولة وأصلها العربى، وحصر هذه المفردات العامية التى تتكون منها اللهجات المختلفة فى البلاد المعنية على أن تعقب عملية الحصر هذه عملية أخرى خاصة بالتحرى عن منشأ تلك المفردات ومدى صلتها بالعربية الفصحى ، وطبيعة ومدى التحريف الذى لحق بها من جراء الاستعمال الدراج، على أن تصور فى قاموس مبسط يسهل تداوله لدى مختلف طبقات المجتمع العربى ومستوياته الفكرية والتعليمية تداولا من شأنه أن يمكن كل جزء من عالمنا العربى من التعرف ليس فقط على حقيقة الصلة بين ماهو متداول لديه من مفردات وبين اللغة العربية الفصحى، ولكن يكون من شأنه أن يمكن كل جزء من التعرف على ماهو متداول فى الأجزاء الأخرى من مفردات ذات منشأ فصيح امتدت اليه يد التحريف عن طريق أساليب النطق المختلفة والمنعزلة ذهنيا عن اللغة الفصحى، وبذلك يتاح لكل جزء من عالمنا العربى أن يكتشف بسهولة اتحاد مضامين المفردات المتدولة فى كل بلد، بعد أن يكتشف اتحاد نصوص تلك المفردات التى لم يحل دون ادراك حقيقة اتحادها غير اختلاف أسلوب النطق بها .

ولاشك أن اقتراح «المدنى» يمثل خطوة هامة فى رحلة الألف ميل التى تسعى الى تحقيق حلم أجيال المصلحين فى الأمة العربية، كى تستعيد الفصحى مجد تخاطبها بلغتها الفصحى المشتركة، وترتبط بتراثها المشترك ارتباطا تبدد به أوهام من حلموا بتمزيقها وأضعافها من خلال غزو لغتها، وطمس معالم فصحاها فى أوساط عاميتها، ووقوعها فى مجاهل تعود هذه العامية المنفصلة عن ماضى اللغة المجيد. ويضيف «المدنى» أن نسبة لاتقل فى المتوسط عن ثمانين بالمائة من المفردات المتدوالة هى ذات صلة بأصولها الفصحى. الأمر الذى يدعو كافة المتخصصين الى بذل الجهد لإكتشاف الأصل الفصيح لهذه المفردات ، واستيعاب مايمكن استيعابه، ونبذ مالاتسمح طبيعته مع النصوص الفصحى، مما يؤدى فى النهاية الى تنقية الفصحى من الشوائب التى تشوه جلالها .

دور المجمع

ولابدمن التذكير هنا أن مشكلة الثنائية التى تعانى منها اللغة العربية بين العامية والفصحى ، مشكلة قديمة قدم العالم العربى ذاته، وإن كانت تشكل فى عصرنا الراهن المشكل الرئيسى الذى تتوقف عليه النهضة الثقافية والاجتماعية العربية،

وسبق أن طرحها «ابن خلدون» فى مقدمته، موضحا الفروق التى ظهرت بين اللغات الحضرية فى مختلف الأقطار الأسلامية، سواء لدى أهل المشرق أو أهل المغرب وكذلك لغة أهل الأندلس، مؤكداً أنها لغات قائمة بنفسها قادرة على تأدية المقصود وتوضيحه ، وكانت نظرة ابن خلدون الى اللغة نظرة تطورية، تبحث خصائص اللغة حسب تطورها التاريخي، وهى نظرة لايرتاح اليها الكثيرون ويفضلون عليها النظرة التزامنية أى النظرة التى تحلل نظام اللغة وهياكلها فى فترة محددة.

وفى هذا الإطار يتساءل الشيخ «محمد نايل» فى بحثه عن «فن التعاقب»: ماذا يضع أصحاب اللغات الأجنبية حين يفاجئهم المخترعون والمستكشفون بالجديد كل يوم فى الصناعات وعلوم الطب.. أيبحثون عن كلمات لهذا الجديد فى اللغات الأخرى.. أم انهم يديرون كلماتهم هم على أوجه من التغيير بالحرف أو بالمقطع أو بالحركة؟

والمقصود بالتعاقب هو تغير حرف بحرف، أيا كان الحرفان وأيا كان موقفهما فى الكلمة، يستوى أن يتقارب الحرفان المتعاقبان فى المخرج وأن يتباعدا، وأن يكونا فى أول الكلمة أو آخرها أووسطها، والتعاقب بهذا القدر من السعة يعد أعظم الروافد فى اللغة وأغزرها مادة، فتقول: «امتقع» لونه و«انتقع» بالتعاقب بين الميم والنون، وتقول «مدّ» الصوت و«مطه» و«تجسس» و«تحسس» و«يرتج» و«يرتك»...

ويؤكد الشيخ «نايل» أن رجال الطب لجأوا قديما وحديثا الى هذا التعاقب، فقالوا فى القديم «نضوح» و«نضوخ» وقالوا فى الحديث «أنوسيد» و«انتوسيد» ، وحين تعددت أخيرا أنواع «الرادار» بتعدد المهام التى يقوم بها كل نوع قالوا: «الرادار» «الليدار»-«اللادار»-«اللويدار»-«الأويدار».ونحن نستطيع أن تقول: الكاشف- الكشاف- الكاشوف- الكويشف- المكشف- المكشاف- الكشافة.

ويوضح الشيخ «نايل» أن الاجتهاد فى استخدام التعاقب محصور فى الأسماء والاعلام لا فى الأفعال والصفات، خاصة أن المعانى والأحداث والألفاظ المعبرة عنها فى صون وحصن مكين، لأنها حق للعرب من أصحاب اللغة وحدهم، أما الأسماء فنحن جميعا شركاء فيها نبتكر ونغير والاجتهاد فيها لايمس جوهر اللغة فى شيئ. ومن ناحية أخرى يؤكد على عدم رفضه لأى مصطلح اجنبى، ولكن المهم هو جعل لفظ عربى مصاحب لهذا المصطلح الأجنبى تألفه الأذن، وقد تكتفى به فى يوم من الأيام ، خاصة أن حربا خفية شرسة تخطط لزحزحة هذه الأمة عن كل مايتصل بشخصيتها وقوميتها وكيانها حتى فى أسماء الأفلام والمسرحيات التى على شاكلة «الواد سيد الشغال» و«نص أنا ونص أنتى» و«أخويا هايص وأنا لايص» و«بم شيكا بم»: واذا كان مجمع اللغة العربية لايملك سلطة يردبها هذه الغارة على اللغة، فانة يملك مايترجم من مصطلحات ، خاصة أنه حقق الكثير فى هذا الطريق، والمطلوب مضاعفة الجهد والاصرار على العزم لاقتحام أبواب جديدة ، وأن يقدم لهذه اللغة يدا فى هذه المجال سيذكرها له التاريخ.

المعاجم العلمية

وليس بعيداً عن دور المجمع فى محاصرة العامية وطرح الجديد من المصطلحات العربية، جاء بحث د. محمود مختار عن «المعاجم العلمية العربية المعاصرة» بوصفها أقوى دعامة يقوم عليها الموضوع الحيوى الكبير تعريب العلم والتعليم الجامعى فى الكليات العلمية، وهو الموضوع الذى ظل يشغل اهتمام عدد من الهيئات العلمية والتعليمية واللغوية فترة طويلة دون الوصول الى حل جذرى له حتى اليوم. وأوضح د. مختار أن مجامع اللغة العربية قامت بنصيب كبير وأدت واجبها فى هذا الصدر، فأصدرت المعاجم العلمية المتخصصة ، وساهم مجمع اللغة بالقاهرة بالقسط الأوفر فى هذه المعاجم التى لاقت ترحيبا فى الهيئات العلمية والتعليمية والبحثية، وبعد استعراض لأنواع المعاجم العلمية وأغراضها ومقوماتها يحدد د. مختار بعض الملاحظات على هذه المعاجم أولها: ظهور المصطلح الأجنبى الواحد المحدد باكثر من مقابل عربى واحد

فى المعاجم المختلفة، مما يثير البلبلة فى مفهومة أو فى معناه

وثانيها مشكلة إدخال السوابق واللواحق على المصطلح العربى أسوة بما اتخذته اللغات الأجنبية فى مواجهة الكم الهائل من المصطلحات ذات الدلالات المتقاربة المتواصلة. وثالثهما: موضوع الرموز العلمية والوحدات والدلالات ومدى استخدامها مترجمة أو معربة فى اللغة العلمية العربية، ورابعها: تلك الكلمات التى تكونت من مبادئ ألفاظ أجنبية مثل الليزر، والإيدز، والرادار.. وتسللت الى اللغة العربية على استحياء، ولم تلبث أن انتشرت فيها انتشاراً وبائيا كما فى علم المحاسبات مثلا... فهل يكبح جماحها ام تتحدد ضوابطها وتستبدل بكلمات عربية.

وخامسها: هذه المأساة التى ذاعت حديثا من كتابة الحروف الأجنبية أو الكلمات الأجنبية بحروف عربية، وشاع استعمالها فى لافتات الاعلام والمحلات التجارية، وقد شجب مجمع اللغة هذا الأسلوب فى حينه، ولكن لايزال مستمرا. وسادسها: اللغة العلمية المعاصرة حيث استخدمت الرموز الكيمائية بصورتها فى الكتب الأجنبية بدعوى أن هذا قرار دولى، وهو قرار وان بدا وجيها فى مظهره، إلا أنه خبيث فى مخبَره، إذ أنه فتح الباب لمزيد من التمادى بكتابة المعادلات الكيمائية كاملة بصورتها الأجنبية ومن الشمال الى اليمين، وانتقلت العدوى حديثا الى كتب الفيزيقا العربية، وسابعها: ويستطرد بنا الحديث الى كتابة الأرقام فى عدد من الدول العربية بصورتها المألوفة فى الكتب الأجنبية بدعوى أنها من أصل عربى، وهى دعوى مشكوك فى صحتها.

توصيات المؤتمر

ولم تشذ توصيات الدورة السابعة والخمسين فى كثير من بنودها عن توصيات الدورة السابقة ومن أهمها:

١- يؤكد المؤتمر دعوته السابقة جميع القادة والمسئولين فى الوطن العربى أن يكون خطبهم وبياناتهم الموجهة الى الجماهير باللغة الفصيحة.. لما لذلك من أثر فى انتشار العربية والشغف ببيانها السليم.

٢- خطر كتابة اللافتات على المحال التجارية وغيرها بأى لغة غير العربية وخطر كتابة الأسماء الأجنبية بحروف عربية.

٣- اصدار التشريعات اللازمة لتعريب التعليم الجامعى فى الوطن العربى حتى يستطيع الطلاب استيعاب العلوم بلغتهم الأم وتمثلها تمثلا دقيقا.

٤- توحيد المصطلحات فى جميع العلوم حتى نزول البلبلة القائمة فيها وحتى تصبح متداولة فى بلداننا بصورة واحدة فما يؤكد وحدتنا العلمية والثقافية.

٥- محاصرة العامية فى الأقطار العربية المختلفة ببيان مادخل على الكلمات الفصيحة فيها من تغيرات فى البنية أو الحروف أو الحركات.

٦- يهيب المؤتمر بالصومال حكومة وشعبا أن تعود الى حروف الهجاء العربية. وأن تعمل الدول العربية على تحقيق هذه العودة المنشودة.

وعلى الرغم من كثرة هذه التوصيات التى يكاد المهتمون أن يسمعوها كل سنة عقب نهاية كل دورة لدرجة الملل من تكرارها.. يبقى السؤال: الى متى يظل مجمع اللغة العربية حبيس الجانب الآخر من نهر النيل... لايسمع بحركته أحد.. ولايسأله أحد عن شكوى دوره الاعتيادى فى ظل فقدان لأهمية المؤسسات فى مجتمعنا العربى؟!

نقد

التراث المفقود وذاكرة الزمن في مجموعة «بحر النيل» لإبراهيم فهمي

اعتدال عثمان

الأولة موال لأحمد فؤاد نجم:

«طبيب معايا ألم جوه الحشا مجهول

بنا بنى لى وطن بس الأساس مجهول

وأنا علتى عزوتى: ناكر جميل وجهول

جهل الأصول يابلد خلى المغول داسك

وعلا ناس بالدهب ينقاسوا بمداسك

وأنا اللى ناسك فى عشقك والنصيب مجهول

الأولة موال والثانية كلام على موال ابراهيم فهمى. موال قريب من الوجدان يطل بعفوية وتلقائية على الأصول المنسية، وعلى خريطة ضائعة مطموسة، على جدران المدن، وما أكثر خرائطنا فلسطين، جنوب لبنان، الخليج، ومين عليه الدور، كما قال الشاعر سمير عبد الباقى فى قصيدته الأخيرة.

موال إبراهيم فهمى، أو ترتيلته القصصية تنتمى إلى السلالة الجنوبية العفية، يحيى الطاهر عبد الله ، أمل دنقل، محمد خليل قاسم، محمد ستجاب، عبد الوهاب الأسوانى، حجاج حسن أدول، وغيرهم.

وبخاتم جنوب الوادى السحرى، فتحت لهم كهوف الذاكرة المنسية، بأساطيرها وخرافاتها، ومعابدها، وقدس أقداسها. نهرها المقدس، ليس كما نهر البنادر.

هنا رحم التاريخ حيث تحتفظ السلالة بنقائها الأول، فطرية وغريزية، وموصولة بحبلها السرى، السماء والأرض والشمس والقمر، وبحر النيل المقدس، كلها مفردات متواترة ومتكررة فى نص إبراهيم فهمى، تكتسب دلالات غنية

فى تنوعها وتحولاتها الشعرية الممتدة بامتداد النص.

فى هذا الالتصاق الحميم بالأصول وبالمنابع الأولى سر جمال هذا النص، وفى هذا أيضا تكمن هشاشته، التى بقدر ماتشف وترق فإنها تصبح قابلة للكسر. ويرجع ذلك إلى أن الانفصال عن الرحم الأم أمر محتوم، فلابد أن ينمو الوعى والادراك لحركة التاريخ من خلال الانفصال عن الأصل ثم يتم الاتصال الواعى بعد ذلك، مشكلا علاقة جديدة.

إن إشارة أحمد فؤاد نجم الى «جهل الأصول» لاتعنى فى تصورى العودة الى الأصول فى حالتها الأولى، ولكنها تستدعى نقيض العبارة، أى تستدعى معرفة الأصول، والمعرفة تعنى الوعى.

بعبارة أخرى أقول، إن المعرفة والوعى يفيدان الغوص فى الذاكرة المنسية، واستنطاق المسكوت عنه، المهمش فى الثقافة المصرية العربية، وذلك الغوص يعد نقطة انطلاق لتكامل الذات الحضارية ولوعيها بذاتها فى سياق العصر. إننا نحتاج الى اعادة قراءة التاريخ بطبقاته المتراكمة الفرعونية والقبطية والإسلامية، فيما يسمى بحفريات المعرفة، ليس من أجل الانغلاق فى طبقة معرفية واحدة وثابتة ولكن من أجل إعادة صياغة أسئلة الحداثة فى سياقنا التاريخى الراهن.

إن ماذكرته الآن يمثل تصورا على المستوى الثقافى أو الحضارى العام، تبدو النوبة من خلاله حالة خاصة، داخل هذا الإطار ، أو المتن الثقافى العام. ويبدو المجتمع النوبى، من المنظور التقليدى، مجتمعا مهمشا على حدود الوادى، لكننا إذا تخلينا عن ذلك المنظور التقليدى ، تحقيقا لهدف السعى نحو تكامل الذات الحضارية، فإننا نجد النوبة تقدم عمقا حضاريا مهما، ظل محتفظا بكثير من خصائص الثقافة المصرية القديمة، بسبب بعده عن السلطة المركزية فى العاصمة والمدن الكبرى . وبرغم ذلك فإن النوبة تظل حالة خاصة، بل حالة إشكالية.

إن الحدث الرئيسى فى مجموعة «بحر النيل» يتمثل فى تهجير أبناء النوبة القديمة، نتيجة لحدث آخر، غائب تماما فى النص، أو يكاد يكون غائبا، وهو بناء السد العالى. وهذا الحدث الغائب يعد مشروعا قوميا له جوانبه السياسية والاقتصادية والاجتماعية، فى سياق اللحظة التاريخية ، الطامحة – آنذاك- لبناء مجتمع صناعى وزراعى عصرى ومتطور.

إنه حدث قومى إيجابى، وإن اشتمل على جوانب اجتماعية، لم تكن إيجابية فى الأحوال كلها، ولعل أهمها اقتلاع أهل النوبة من أرض الجدود، وخروجهم الى شتات المدن، الأمر الذى سبب اغترابا عميقا جعل كاتبا مثل ابراهيم فهمى يقول:

فلا البلاد بلاد، ولا الشمس شمس، ولا القمر قمر، ولا الناس ناس»

وفى حالات الاقتلاع والشتات والتحولات التاريخية العنيفة يلجأ الجمعى إزاء ذلك العنف الجغرافى والتاريخى الى استنقاذ الأماكن والمواقع والتواريخ ويضفى عليها قداسة شبه دينية، كما يضفى عليها صفات خيالية مفارقة للواقع أو خارقة لقوانينه الجائرة. ولعل أدب أمريكا اللاتينية وأدب الشرق الأوسط وأفريقيا يحفل بما يمكن أن يسمى بالجغرافيا السحرية فكأننا نشهد فى «ماكندو» جارسيا ماركيز بدء الخليفة أو تصبح «فلسطين» محمود درويش الفردوس المفقود أو نجد «نوبة» ابراهيم فهمى

عرشا لسيد الكون.

إن شعوب هذه المناطق تواجه ما أسماه ت.س إليوت التاريخ الماكر المسلوب بواسطة الآخر والمستلب لتكامل الذات. وتواجه الشعوب هذا التاريخ الماكر باستنطاق الكاتب للتاريخ المكبوت ووصلنا به، على نحو يؤكد أن التاريخ والناس لاينفصلان، كما لا ينفصل الكاتب عن الكلمة والنغم عن الوتر والقدم عن الأرض.

ومن خلال الجغرافيا والتاريخ يتم التركيز على الأصل السلالي، حتى لو كان نقاء السلالة خرافة، أو نزعة عرقية مستهجنة، وينشأ مجمع جديد من الأبطال، وتستدعي مكونات التراث الديني والشعبي والأسطوري، بل وتصنع أساطير جديدة. ويحدث تبادل طيع بين لغات أدبية متباينة كالشعر والنثر، أو المحكي الشفهي واللغة المكتوبة.

ويرى ادوار سعيد أن هذه الأشكال الفنية تمثل صورة من صور التمرد على مركزية الثقافة الغربية. ونستطيع أن نتلمس فيها منطلقات فكرية مثل الدعوة الى الزنوجة التي أطلقها المفكر السنجالي ليوبولد سينجور. لقد ازدهرت هذه الدعوة كرد فعل لتهميش الانسان الافريقي، لكنها آبت الى أفول نتيجة اخفاقها في حل التوتر بين الذات الافريقية والعالم. إن التركيز على الجانب العرقي يعني من جانب آخر تأكيد مركزية الثقافة الغربية، أو يعني من جانب ثالث تأكيد مزاعم شعب الله المختار وتميزه العرقي وغير ذلك من دعاوى عنصرية.

ويرى ادوار سعيد أيضا أن شعر نيرودا ومحمود درويش يعد نموذجا للأدب الذي يتمثل التراث الوطني والأنساني معا.

لقد ذكرت ماسبق لأننا نجد في مجموعة ابراهيم فهمي ذلك التمرد والاحتجاج على التهميش بالنسبة للذات النوبية والذات المصرية بصورة عامة. كما نجد في نصة احتفاء بالجغرافيا والتاريخ المنسي، شديد الخصوصية لأهل النوبة، الذي يعد تاريخا مصريا خالصا، ورافدا مهما ومستبعدا من الروافد المكونة لطبقات التاريخ المصري، ومن ثم يصبح جزءا من مكونات الثقافة الوطنية للشعب المصري كله.

وعلى المستوى الفني نجد مقتطفات من لغات متباينة، نجد آيات قرآنية ومواويل وأغاني شعبية نوبية، تندمج بالأمثال والحكايا ولغة الملاحم الشعبية، وينساب كل ذلك بنوع من التداعي الحر، الذي ربما يحتاج الى وقفة من الكاتب، أو وقفة مع الكاتب.

إن غياب النص الآخر، نص بناء السد وحركة التاريخ، يجعل التداعي الحر محكوما برؤية حدية تفصل بين زمنين لايلتقان ولايتفاعلان. أولهما زمن سحري هو زمن النوبة القديمة، وثانيهما زمن المأساة، زمن مابعد التهجير.

في قصة «ياليل ياعين» يقول الرواي: «البلد بلدان. الناس نصفان، نصف لأولاد النهار ونصف لأولاد الليل».

وأبناء النهار هم أهل النوبة: الراوي والحبيبة «والجدود الأحبة الذين أقاموا المعابد على بوابات البلاد». أما أبناء الليل فهم الذين جاءوا مع الغريب والأعادي.

وتمتد المقابلة الحدية الفاصلة بامتداد النص فتجعل الليل ليلين، يقول الراوي:

ليلٌ النوبة «لو تأخر علينا تضع يدك على قبة السماء

كأنك تعرف مفاتيحه، فيأتي والقمر للأحبة

في ليلة عيد»

وعن الليل الآخر يقول الراوى:

«أضع يدى على قبة السماء ولا أعرف مفاتيحه».

وفى موضع آخر من النص يقول الراوى عن ليل النوبة:

«ماضيع منا أبدا علامات البيوت.. كان سترا للعاشقين.. يخبئنا فى جسده عباءة، بعدها
يعيدنا للأمهات».

أما ليل الأعادى فإنه:

«يقفل علينا بوابات البلاد.. يسلمنا للأعادى،
من وراء الظهر خيانة، ويسلمهم البلاد، بلدا بلدا. ها لليل ياحبيتى ضيعنا، وضيع منا علامات البيوت، وضيع منا الشوارع».

فى قصة «يامجمع العشاق» يتراوح النص أيضا بين زمنين، زمن استرجاع المحكى على لسان الأم، أو الأهل، قبل التهجير، وزمن مناجاة الراوى لنفسه ولزملائه الكتاب فى الغربة. يظهر الزمن الأول فى شكل فقرات محصورة بين أقواس ضاغطة، وكأنها تكاد تتلاشى من الذاكرة، تتصدر المقاطع الغنائية الطويلة.وتمثل الزمن الثانى، زمن الغربة.

يقول الراوى مسترجعا زمن المحكى بلسان الأم:

«ياقمر الليل، أنت ولدى الواحد مثل حبة تمر،
حبة تمر فى صدر نخلة، يانور العين، وحيد الرجال تطمع الأنذال فيه، وحدك فى الدنيا من بعدى، كف المجرى عن الفيض، فكفت أمك عن الولادة، كنخلة كفت عن الطرح فى عزها».

ويقول الراوى مناجيا نفسه:



ابراهيم فهمى

«الساعة أمشى وحدى.. وحدى كما الأنبياء
والناس الجماعة فرقتهم ورقة من فئة الملعون،
والناس الوحايد ولايجمعهم معجزة».

هنا فى هذه النبرة الأسيانة الموجعة تظهر بادرة الوعى بحقائق التحولات الاقتصادية بما يعنى أن التاريخ لاينفصل عن الناس فحسب، وإنما لا ينفصل أيضا عن الاقتصاد كما لاتنفصل القدم عن الأرض ولا الكلمة عن الكاتب. لكنه سرعان مايعود إلى التيمة المتكررة فى أكثر من موضع من النص، فيقول «يوم وراء يوم، سنة وراء سنة كل الأيام واحدة وكل السنين» فكأنه يلغى حركية الوعى ويثبت الرؤية الحدية النافية لأمكانات الحركة على ضوء هذا الوعى المكتسب.

أصل الآن الى القصتين الجميلتين «بحر النيل» و«الزمان طواف» ويشكلان فى تصورى نصا واحدا، يمتد أيضا عبر الزمنين ذاتهما، قبل التهجير، وبعد التهجير. لكن النص يكتسب هنا ثراء مدهشا، من خلال استرفاد مخزون الذاكرة النوبية المصرية الموغلة فى التاريخ وطبقاته المتراكمة، إسلامية وفرعونية، وماقبل

التاريخ الفرعوني، امتداداً إلى بدء الخليقة، وكأن خروج آدم من الفردوس معادلا لخروج أهل النوبة من جنة الأرض.

في قصة «بحر النيل» يقول الراوي:

«هناك لما كانت الأرض أرضا والسماء
سماء والشمس قالت شمسا نساء
الكنوز «نهاجر ياعثمان بشير، نهاجر
ياسيد الكنوز» ،فيقول ولد الكنوز«نهاجر
يابنات» ، وبحر النيل الساعة غاضب
علينا، يقول الكلام المنقوش على كف
الملك العظيم، إذا خالف الكنوز الوصايا،
وكذبوا، ثم نسوا أن يرموا بحر النيل
الهدايا، يطردهم من الأرض التى ولدوا
عليها، ولاتتحلى النساء بذهب الملوك،
قالت البنات: هى هانم حسين، أخذت
ذهب الأميرات، تحلت وتزينت،
ثم قالت.. يابنات كل الخير من عرق
زوجى عثمان بشير»

في هذه الفقرة يتماهى صوت الراوي الأصلي ويتوحد بصوت الجماعة رجالا ونساء، فيصبحون جميعا شركاء في خطيئة أولى بدئية، هي مخالفة وصايا النهر المقدس والكذب عليه، تماما كما خالف آدم وحواء وصايا الله وأكلا من الشجرة المحرمة، فحلت عليهما وعلى نسلهما اللعنة، وخرجا من الفردوس.

وفي النص تتكرر تيمة الخروج كثيرا بصورة تجعلها محورا أساسيا تلتقي وتتباين مع قصة الخليقة. يقول الراوي ويكرر:

«غضب البحر ورمى الناس في بلد غير البلد»

إن النهر يكتسب في الخيال الشعبي صفات ميتافيزيقية وهي صفات لا يضفيها الخيال الشعبي على حقيقة جغرافية تمثل عصب الحياة في الوادي فحسب، بل يجدها كامنة في مخزون الذاكرة وفي التراث الفرعوني.

أما الشخصيات الرئيسية في النص السابق فهما عثمان بشير وهانم حسين ويمثلان النمط الأعلى للأب والأم.

إن عثمان بشير سيد الكنوز أجمعين وهو صاحب الرأي المطاع بين الرجال والنساء لكنه أيضا خادع ومخدوع. في موضع آخر من النص يقول الراوي:

«كذبت ياعثمان بشير.. قلت البلاد واحد،
بحر ببحر
بلد ببلد، نهاجر يابنات، وبحر النيل وراءنا،
تدله الشمس بنت السماوات على مكاننا».

وهانم حسين من نسل الملكات الأمهات وهي «تاج الشطين» وهي بدورها تخالف الوصايا فتأخذ ذهب الأميرات وتكذب إذ تقول إنه من عرق زوجها. كانت هانم حسين تقول:

«بحر النيل من حولنا نغسل فيه الذنب
والكذب».

لكن اللعنة التي يصابان بها، عثمان بشير وهانم حسين، لا تقتصر عليهما إذ حدث ذلك التواطؤ الجماعي في مخالفة الوصايا وتصديق الكذبة مما جلب الغربة والشتات الجماعي.

وفي الشتات تصاب الجماعة بالعقم فترفض النساء الإخصاب، تقول هانم حسين لعثمان بشير:

«أمانة لاتلمس شعرة واحدة من رأسي
إلا اذا رجع الجميل «بحر النيل»، ولما غلبك
الجسد قلت للبنات على سراب الصحاري،
هاهو
البحر الجميل راجع يابنات، فخرجت له كل
بنت
دف، كل بنت غناء، وخرجت هانم وأعطتك
نفسها، فحبلت».

وتتولد عن الكذبة الأولى لعنة النهر المقدس اذ تحل بالنسل، وكأن هانم حسين كاهنة المعبد، العرافة، صاحبة النبؤة حين تقول:

«الساعة يولد من بطنى ولد فى غيابك ياسيد الكون-

(بحر النيل)- كما تمساح، خرج لتوه من فيضان عظيم».

هكذا يولد بلاج المسخ، برأس تمساح وجسد انسان ليكون ثمرة المعصية (مخالفة الوصايا- الكذب) ونتيجة محتومة لغلبة الغريزة فى صورتها الفطرية، سواء أكانت شهوة المعرفة (آدم وحواء) أم كانت شهوة الجسد (عثمان بشير- هانم حسين).

وتمثل البنية الهيكلية لهذا الجزء من النص تنويعا محليا ملفتا على بنية قارة فى الذهن البشرى، وفى الأدب العالمى بصورة عامة، تتجاوز الزمان والمكان المحدد، لتجسد فكرة الخطيئة الأولى والعقاب الإلهى الذى نزل بآدم وحواء ونسلهما، اذ خالفا الوصايا وأكلا ثمار الشجرة المحرمة، على نحوما نجد فى القصة المعروفة فى الكتب المقدسة.

وجدير بالذكر أن بنية النص هنا تحيل الى هذه القصة نفسها كما وردت فى القرآن الكريم، إذ يوجه الخطاب الى آدم وحواء معا بصيغة المثنى بوصفهما شريكين فى أقتراف المعصية، بخلاف التوراة التى تخص حواء بالخداع وغواية آدم عن طريق الشيطان المتخفى فى هيئة حية.

أما فى قصة «الزمان طواف»، وتعد امتداداً لقصة «بحر النيل» كما ذكرت، فإننا نجد المحكيات ذاتها تتكرر، مثل محكية الكذبة الأولى التى تجلت سرابا كسراب الصحارى، ومحكية غضب النهر المقدس الذى تحول عن مجراه ولم يرجع للبلاد عقابا لأهلها. وكذلك تتكرر محكية رفض هانم حسين الأخصاب فى غيبة سيد الكون، ثم استسلامها لعثمان بشير، مما أدى الى تحقق النبؤة ومولد بلاج، المسخ المشوه.

فى هذا الجزء من النص يبلغ الكاتب أوج التوهج فينفتح أمامه صندوق الذاكرة، ينتقى منه جواهر التاريخ ، كيف شاء.

يقول الراوى: «القرى كعبة والزمان طواف»

وتحيلنا هذه العبارة الافتتاحية للنص الى إطار مرجعى إسلامى، تتحول من خلاله الدلالة لتصبح القرى هى المكان المقدس الذى يطوف حوله الزمان، وكأنها شعيرة الحج، يؤديها التاريخ الذى لاينفصل عن الناس أو الأرض.

وذلك التاريخ الذى لاينفصل عن الناس، وإنما يمتد فيهم بغير انقطاع، يفرز من بينهم نمطا من أنماط المؤرخ الشعبى، أو حافظ السيرة الشعبية، يظهر تارة فى صورة عثمان بشير، ويظهر تارة أخرى فى صورة الداية زينب هيرون.

أما عثمان بشير فكان «وحده يعرف فيضان بحر النيل ومشرق الشمس، ومغيب الفصول، وعدد البنات، وعدد الحريم، وحكايات الأحبة، وأسماء الكنوز جميعهم من حلفا حتى مصر المدينة».

وزينب هيرون «الداية» هى ذاكرة الزمن، إنها بلغة بسيطة، بليغة وموحية «تنبئكم بأيامكم والمواليد» وعلى يدها يأتى بلاج المسخ ، بوجه تمساح وجسد انسان.

هنا أتوقف قليلا لفحص هذه الظاهرة الأدبية المتمثلة فى شخصية المسخ. إن هذه الظاهرة تربطنا من ناحية بأدب الجروتسك العالمى*، كما تربطنا من ناحية أخرى بالتراث الفرعونى. والجروتسك صفة للفن الذى يصور

أشكالا بشرية وحيوانية غريبة فى توليفة مختلطة، لا تخضع لقواعد الممكن، ولا لتصورات العقل. وترجع نشأة هذا المصطلح للكلمة الايطالية «جروتسكا»، المشتقة من «جروتا» أى المغارة، حيث اكتشف هذا الأسلوب الفنى فى صور جدرانية قديمة أخرجتها الحفريات من باطن الأرض.

ولعلنا نجد فى كتاب «مسخ الكائنات» لأوفيد، ترجمة ثروت عكاشة، مثالا للجروتسك فنجد حشدا هائلا لكائنات مهجنة تجمع بين الانسانى والحيوانى،قد مسختها آلهة الأساطير اليونانية كشكل من أشكال العقاب الالهى الذى يقع على البشر بسبب العصيان ومخالفة الأوامر.

وفى الأدب الحديث تجسد شخصية الشيخ المجنح فى إحدى قصص ماركيز مثالا رائعا لفن الجروتسك. كما أن كتاب «عجائب المخلوقات» للقزوينى يحفل بمثل هذه المخلوقات ذات الطبيعة المزدوجة، الخارقة لقانون الطبيعة.

أما الفراعنة فقد عرفوا ذلك التركيب المزجى المهجن بين البشر والحيوان ونجد فى تمثال أبى

تمثال أبى الهول أبلغ تجسيد لهذا المنحى لتصويرى. وكذلك تصور النقوش الفرعونية على جدران المعابد وعلى البرديات آلهة برؤوس طيور أو حيوانات وبأجساد بشرية. فحتحور إلهة الحب عند الفراعنة- وكانت من الآلهة المحلية لبلاد النوبة- تصور كامرأة برأس لبؤة تحيطها اليوريات. كما نجد فى كتاب الموتى تصويرا لاله برأس تمساح يجلس على إحدى بوابات السماء السابعة. ويربطنا النص القصصى «بحر النيل» بذلك التراث الفرعونى المنسى من ناحية، كما يربطنا بواقع النوبة، من ناحية أخرى.

يقول الراوى:

«كذّبت ياعثمان بشير.. الكذبة علامة على جبين
الكذاب، الكذبة تمساح، علامة على جبين عثمان
بشير، دخلت الروح بين فخذيك ياهانم، قبل أن يرميك عثمان بمائه، عين الولد ياهانم كأنها
زجاج أسود من صندوق بنت أميرة من الملكات
الأمهات، على الصدر وشم الملوك ، واسم
الولد فى كفة يده... الولد اسمه بلاج»

إن المفردات (الدوال) المتكررة فى هذه الفقرة، مثل الكذبة، الوحش، التمساح، تكتسب دلالات متعددة تجمع بين الواقعية والرمزية، فبلاج ولد من لقاء وزوج زوجة، لكنه يعد أمثولة عن الواقع الاجتماعى لأهل النوبة بعد التهجير،

وما يكتنفه من هوان وغربة. كما تكشف هذه الأمثولة عن الباطن النفسى المفعم بحس الإثم والذنب.

بعبارة أخرى أقول إن الكاتب قد نسج من أسطورة بلاج استعارة موسعة تمثل مجازا للذاكرة، ذاكرة أهل جنوب الوادى. وتشتمل هذه الاستعارة المجازية على الجانب الواعى والجانب اللاواعى. وتوظف الشخصية المتسمة بالغرابة وغير المألوف لبيان الموقف المأساوى لحال الاقتلاع من الأرض والتاريخ القديم، وهو موقف مدرك على مستوى الوعى. كما توظف

* لفتنى الى هذه النقطة دراسة الدكتورة فريال جبورى غزول المنشورة فى مجلة «أدب ونقد» العدد الخاص عن أدب يوسف إدريس، وقد استفدت من تحليلها للأمثولة والاستعارة الموسعة بالدراسة نفسها.

الشخصية رمزيا، على مستوى اللاوعى، لبيان تشوه السلالة عن طريق التهجين الحضارى، وكرد فعل لهؤلاء الناس تجاه قيمهم ومثلهم العليا الروحية المهددة بالاندثار. وما استدعاء الملكات الأمهات ووشم الملوك على الصدر إلا محاولة من اللاوعى لاستنقاذ التاريخ المهدد بالانقطاع ، بل إننا نجد شواهد أخرى فى النص تواصل محاولة تأكيد استمرارية حضارية وتاريخية مازالت كامنة فى اللاوعى، وخصوصا ما ارتبط منها بنهر النيل:

يقول الراوى على لسان بلاج، المسخ المهجن، ولهذا دلالته:

«للبحر رائحة تدلنا عليه، فكلمه، يكلمك
يافتى ياأمير، ياطالع بالخير، يانازل
بالخير، ياسيد البحر، اخلع عمامتك
واغسل وجهك للمرة الأولى، فى
المرة السبعين، يرجع لك وجهك
القمر... كلمى يابحر أكلمك، تعطيك
الأرض فمها جوعانة، فتشبع، تعطيك
جسدها عريانة، فتلبس».

وإذا رجعنا الى العقائد المصرية القديمة نجد أوروريس، إلة الخصب والنماء والعدل، يرتبط ارتباطا وثيقا بنهر النيل، بل ان أزوريس فى الأسطورة الفرعونية هو الذى يجلب حابى (النيل) من ينبوعه، فيفيض جسده على الأرض.

ومن الابتهالات الموجهة الى أوزوريس فى طيبة نقرأ الفقرة التالية:

«عندما تغمر الأرض فإن الأشياء كلها تتولد...
إن فيوض جسدك تجعل الحى والميت يعيشان..
ياسيد الأعشاب الخضراء.. ياأيها القدير.. يامادة الحياة».

وفى فصل المحاكمة من كتاب الموتى الفرعونى نجد المتوفى يتلوتراتيله الموجهة الى أوزوريس قبل أن يوزن قلبه بميزان ماعت، ربة العدل ، فيقول:

«إنى أعرفك وأعرف اسمك وأعرف أسماء الآلهة الذين يعيشون فى قاعة الربة ماعت».

وإذا لاحظنا تماهى أوزوريس بالنيل من ناحية، واتفقنا من ناحية ثانية أن الخطاب فى النص القصصى يتمثل ذلك التماهى فى اللاوعى، فإننا نستطيع أن نجد علاقة وثيقة بين النص الفرعونى والنص القصصى الذى بين أيدينا .

يقول الراوى:

«للبحر ساعة أسماء غير أسمائه، حتى لو ضربت
المجرى بألف كلمة مقدسة لايكلمك».

إن دلالة معرفة الأسماء فى العقيدة الفرعونية، تكتسب أهمية كبيرة، اذ تمثل شرط دخول الميت مملكة السماء حيث الحياة الأبدية، أو بعبارة أخرى استمرار الحياة والحضارة والتاريخ فى مملكة السماء التى تتشابه كثيرا فى المخيال الفرعونى مع مملكة الأرض. أما شرط النبوءة المتعلقة ببلاج، أى استعادة وجهه القمر بعد التطهر بماء النيل، فإنه لايتحقق، علامة على الانقطاع التاريخى الحادث فى الواقع.

ولعل أوضح رابطة بالتراث الفرعونى، يتمثلها لاوعى الكاتب، تظهر فى تلك الفقرة، التى تتناول وزن القلب، إبان محاكمة الميت فى حضرة أزوريس.

يقول الراوى:

«العدل يابحر محكمة، وانت حاكم، فى الكفة اليمين

قلب ولدك بلاج، فى الكفة الشمال قلوب الناس

فلا رجحت إلا كفتى».

إن بلاج يضمر الطهر والنقاء، إذ ترجح كفة قلبه مقابل قلوب الناس أجمعين، إلا أن الكذبة الأولى، أو الخطيئة البدئية التى اقترفها الأهل- ولعلها أيضا اشارة الى الانقطاع التاريخى- تحول دون صفح النهر الغاضب، فدين الآباء معلق برقاب البنباء، كما يقول الراوى فى النص.

عندئذ يصبح بلاج فرجة البنادر، يطوف به ضراب النار، فيتفرج الناس على عورته ووجهه التمساح. وضراب النار هو منفذ القصاص من عثمان بشير، النمط الأعلى الرامز للأب.

يقول ضراب النار:

«أبيع لحم ولدك (بلاج) كما بعتنى، كل شىء فى جسده بقرش.. والقرى كعبة والزمان طواف».

هكذا نطوف مع الكاتب من التراث الإسلامى الى التراث الفرعونى لنرجع الى التراث الإسلامى من جديد.

استرجع الآن بعض النقاط التى ذكرتها متناثرة فى تحليلى لمجموعة الكاتب الموهوب إبراهيم فهمى. إن الكاتب يسترفد على مستوى الرؤيا خصوصية التاريخ النوبى القديم والحديث، وذلك التاريخ يشكل جزءا من الحقب التاريخية الفرعونية والقبطية والإسلامية ، التى تمثل ثقافة الشعب المصرى وعمقها الحضارى، وتؤكد خصوصيتها التى تندمج فى الثقافة العربية وتثريها.

ومن خلال هذه الرؤيا يستقطب الكاتب أحيانا فى موقف حدى فاصل بين الشئ وضده، بين الأبيض والأسود، الخير والشر. وينجح فى أحيان أخرى فى استنقاذ الجانب التاريخى الذى يسترفده ، عن طريق ربطه ببنى هيكلية قارة فى الذهن البشرى وفى المعرفة الإنسانية بصورة عامة، كما يربطه ببنى أخرى تراثية عميقة الغور فى المخيال الجمعى المصرى.

وإذا كان الإدراك الإيجابى لحركة التاريخ مايزال غامضا لدى الكاتب فإن تطوير الوعى يحتاج منه لجهد دؤوب. ذلك فى تصورى هو الأفق المتسع الذى ينتظر الكاتب بجدارة.

وعلى مستوى الشكل يمكن توصيف بنية العمل على انها بنية مائية متدفقة، منسابة بغير حواجز، تقوم على التداعى العفوى والمزج الفطرى بين عناصر متباينة، تمتح من مخزون الذاكرة. وهذا التدفق التلقائى الآسر، شديد الصفاء والشفافية يحتاج أحيانا الى زمام التكثيف والتدقيق فى الاختيار.

ولو لم تكن الموهبة عفية أصيلة لما طالبنا بقيود الصقل والتشذيب والتكثيف.

علينا إذن أن ننتظر وصول الكاتب الموهوب ابراهيم فهمى إلى المعادلة الصعبة التى حققها فى أكثر من موضع فى نصه المدهش «بحر النيل». تلك المعادلة التى تجمع بين التدفق التلقائى وإحكام الصنعة القصصية.

لقد استطاع الكاتب أن يغوص فى منجم ذهب الذاكرة التى لم تنضب. ولقد استخرج أحيانا المعدن الثمين فى شكله الخام، وصاغ منه- أحيانا أخرى- قلادة الملوك المعلقة على صدر بنت بكر من بنات الكنوز تسمى «القمر بويا»

والأولة والخاتمة موال على اسم مصر.

البدايات الصوفية في «أحاديث» أحمد الشهاوي

د. زكية مال الله

ليست اللغة في الشعر صورة للفكرة بل هي الفكرة ذاتها، وكلما تعددت الصورة المكتوبة لقصيدة واحدة، دل على أن الفكرة تستطيع أن تتمكن من وجود الشاعر وتسري عبر هياكل لغته لتنضح بما ثقل به من معان وفيوض فاللغة والفكر اذن هما تجليان لحقيقة واحدة، هي اللغة ظاهرة في الفكرة والفكر متجسد في اللغة. بل إننا على حد تعبير «ابن عربي» حروف عاليات لم تقرأ، وان العالم لغة مقدسة تجمع شملنا».

وقد وصفت لغة الرمز الشعري بأنها فردية وعالمية، ضاربة بجذورها في البيئة، منفتحة على التنوع ومنغلقة على ارادتها المبدعة. وطبيعة الرمز الشعري أنه يكشف ويحجب في آن واحد كما أنه اتصال «دائب» بالعلو في طابعه الالهي وطابعه الإنساني. وعلى هذا تضعنا اللغة كما يرى بعض الصوفية في حضرة الوجود بانكشافه وانحجابه وقربه وبعده.

وفي محاولة للتعرف على جملة الرموز التي انفرد بها قاموس الصوفيه وما أضافة الى البنية الرمزية من أفكار سأمتثل لتجربتي تلك البروق الصادقة التي اندلعت منها قصائد ديوان «الأحاديث» للشاعر «أحمد الشهاوي».

لاشك أن الشاعر قد استمد ينابيع شعره من عوالم ومساحات متميزة، «إن شققت قصيدة وجدت فيها عالماً، وإن استنبطت كلمة وجدت بها أعماق بحار وأعالي جبال».

والترميز عند المتصوفة ضرورة تقتضي الاستغراق الشامل والنزوع إلى تجريد المحسوس للوصول الى الصورة الكامنة وهذا مايحدثنا به المتصوف المكزون بقوله:

قالوا تحدث بالصريح منم الحديث بغير رمز
فأجبتهم هل عاقل يرمي الكنوز بغير حرز

وهذا الاستغراق الرمزي يمتلك الصوفي فتغدو كل كلمة عالما زاخرا بالحياة. وقد كان الغزل العذري بالكورة «رمز المرأة» في شعر الحب الصوفي كما تمثلته أشعار قيس ابن الملوح (مجنون ليلى) وعبد الرحمن بن أبي عمار ويحيى بن مالك وغيرهم وقد أحدث هذا المزج بين الحب الانساني والحب الالهي لما بينهما من سمات مشتركه في النزوع الى العلو والتسامي بحيث يحقق كليهما مقولة «الحب للحب»

وليس للمحب غاية سوى محبوبة. وقد أسس الصوفية بنية «الحب الالهى» على «التجلى»، فالنفس الانسانية حين يهاجمها النور الالهى، تشقل وتتباطئ، فإذا ما طويت الحجب وأشرقت النفس بالأنوار العليا لم تبق إلا المشاهده، فالتجلى هو تلقى الأنوار والمشاهدة انعكاسها.

بذلك أقام الاتجاه الصوفى الوحدات المترابطة بين الحب والتجلى الالهى والمشاهدة والابداع الخيالى ومن خلال هذه الوحدات تبرز «المرأة» بوصفها رمزاً على الله المتجلى فى صورة محسوسة.

ولما كانت معرفة النفس هى معراج الانسان إلى معرفة الله فإن الرمز الانثوى لدى الصوفيه ليصبح تجسيداً للنفس من ناحية ومظهراً للتجلى الالهى فى الصورة المحسوسة من ناحية أخرى ومعرفة المرأة من خلال عاطفة الحب والعشق موصلة إلى معرفة الله. وهى المرآة التى تعكس كينونة الرجل وتحتضن وجوده الخفى.

وهذا مانستشفه فى «حديث العشق»
من عشق، فعف، فشف،فذاب
فآب إلى زمرتنا، ثاب
فأسكنه الله سماءه.. وسمابه.

وحنين الرجل إلى المرأة إنما هو حنين الكل إلى الجزء والنفس إلى موطنها وغاية الحب هو الاتحاد، وأن تصير ذات المحبوب عين ذات المحب وذات المحب عين ذات المحبوب.

حديث الوصل:
صحراءُ القلبِ اخضرّتْ
من مائكِ...يا
فانسربى فى، سمينى...يا
اقتلعينى شجرا أبيض يصعدُ
حيث يكون الغيمُ هنالكِ..يا
يكتب سيرته الأولى من مائك فوق سمائك.. يا..

فالتركيب الشعرى إذن لرمزية الشعر الصوفى إنما هو تركيب للمنظور الالهى والمنظور الانسانى لحسبانه بنية تنحل فيها الانثى إلى رمز يترجم لغة من لغات العلو.

وقد تحدث ابن عربى فى «ذخائر الاعلاق» من الشيخ زاهر بن رستم وابنته «النظام» بوصفها شخصية محسوسة تنبئ عن رمز عبر الشاعر من خلاله عن مواجيدة وتجلياته، وهى تبدو تشخصيا مثاليا لوجود طامح إلى تحقيق الله. فإذا ما ادركنا تلويح «ابن عربى» للنظام بوصفها إشارة الى حكمة علوية مقدسة «فسوف ندرك كيف استحوذ خيالها عليه **وتحول إلى رمز نتيجة للتجلى الالهى**

حديث الحب..
لست النظام
ولستُ سلطان التصوف
بل... أنا أحمد، وانت بستان التشوف
سيدى.. خصنى بالنظام
وخص حبيبى بمن هو أعرف

ولايخفى فى ضوء هذا التركيب الرمزى للحكمة الالهية، الامتزاج فى رمز المرأة بين الشعور الذاتى الخالص والأوصاف الخارجية المحسوسة التى تغرق فى مزج جمال المعشوق بنزعة حسية شهوانية تزيد الرمز إبهاماً وغموضاً

حديث الجميله
اشرب نهارك فى شاى الصباحِ
وخذ تميمة ليلك الحانى
من حزن عينيها ومن ساحة صدرها الممتد
من دلتا البلاد إلى نيل الصعيد

وسافر فى خلاياها البعيدة وامنح عطاياك.
و«الغناء» لدى الصوفية هو فناء رواية العبد لفعله بقيام الله عز وجل على ذلك، وهو مع «الاتحاد فى الحب» أعلى كرامة روحانية يصل إليها المريد، وهو فضل «يمنحه الله كما يشاء لمن يشاء كما يؤكده ابن عربى بقوله»

أنا من أهوى ومن أهوى أنا
نحن روحان حللنا بدنا
فاذا ابصرتنى أبصرته
وإذا ابصرته ابصرتنا

وابن عربى بذلك يسير بذات المنهج الذى سار عليه أغلب المتصوفة فالنفس فى «تجربة الغناء» ترجع إلى الاتحاد بالله الذى صدرت عنه والوصول يكون وصول البداية ووصول النهاية وصول البداية أن ينكشف العبد جلية للحق ويستغرق به، ووصول النهاية أن ينسلخ العبد عن نفسه ويتجرد له كأنه هو.

حديث السجن...
الله يسكننى وأسكنه
وأعرفه ويعرفنى..
نحن روحان حللنا بدنا.

حديث الغناء
كل نفس تغنى
وتبقى المنازل محفورة بالسكوت
تزول الزوائل
يبقى الفتى يحصد العنكوب

وقد اتخذ الصوفية رموزا عديدة فى أشعارهم على النفس التى تغذ السير وتقطع المراحل للطريق المفضية إلى الله والذى وصفه إبن عربى بأنه سفر «روحى» ومعراج الى الحق وغاية **حديث الاسراء**

نويت، سريت، فرحت ،فرحت
فلذت، نطفت، فشفت، علوت

سموت، رأيت، وصلت
ووصلى كان وصول الفتى للفنا
واختصار الدنى فى عيون القلوب
الاتحاد هو الصعود فى المراقبة
الى الاستغراق الكامل إلى الفناء

النهايات:
كل شئ فيك يعرف أن باب الأرض لى
أن وجه الله لك

فلماذا يابراق
تركب الجو، وتخط للسما
عودة الروح الأخيرة

الاختيار:
استفت القلب وقل:
هل تلقى وجه الله الآن
وترحل للملكوت..
تعاشق حوريات الله
وتدخل فى الأهداب مليكا
توج فوق عروش الحسناوات.

الشاعر قد عبر عن معراج روحانياته إلى عالمها الأصلى وتبين عن حقيقة الأكوان:

. **السؤال**

ياولدى

بعد قليل يبدأ سفرى

ألقى وجها أبدأ يومى به

يغمرنى ضوء بحار عيونه..

أغرق حتى أحيا... وأسافر

وفى معراجه ماب إلى المتاب بعد أو قبل...

المتاب

هل يتوب المسافر من سفرة

كسرت قلبه

أم يذوب ملح الحنايا بكاس المحبة والانتظار

ويشرب ماء المودة

من حفرة حضرتها يد فى سماء السما.

وكما تحول شعر الغزل لدى المتصوفة الى مكافئ رمزى للحكمة المقدسة والتجلى الالهى، فقد اشتربت «الطبيعة» فى شعرهم الى رمز على وحدة الموجود » و«حدة الشهود » فالاشياء المتعينة لا وجود لها من ذاتها، وإنما وجودها قائم بالواحد: وكما التبست هذه النفس الواحدة بالصور الحسية، التبس الوجود. بالأشياء والصور المتقابله من طير وسفن وأسماك

يقول ابن عربى

طلعت لنا بالأبرقين بروق

فصنعت لها بين الضلوع رعود

وهمت سحائبها بكل جميله

وبكل مياد عليك تميد

فجرت مدامعها وفاح نسيمها

وهفت مطوقة وأورق عود

فالتجلى الالهى فى أشكال الطبيعة هو تجلى يستبطن الصوفى بواسطته الألوهية فى حضورها فى خلال عيان يشكله الوجدان والخيال المبدع وتعد وحدة الوجود ذروة الوصول الصوفى ومنتهى ارتباطه الروحى.

حديث القمر

شق الله القمر إلى نصفين

نصف له.. والنصف الآخر أين.

يستبطن الشاعر الحكمة الالهية فى بناء رمزى على صورة الغمامة التى حطت، ففتحت أبواب السماء واستشف قلب الفتى بما يهفو اليه.

الغيم

غمامة حطت على كفى

وألقت حملها..

قالت.. كل مابى..ليس لى

نصف لأرضكمو يغير شكلها

ونصف للفتى أحمد... يعيد لقلبه بعض الأمان

البحر

قل إن الشمس تجىء من البحر

وبحرك يأتينى من عينيك السودواين

ويغدو مطراً يحضن كل أراضى

ويسأل فى حزن

مالى لاأتبخر

باق فى الارض

وباق فى القلب، وباق فى الملكوت.

وقد اعتقد الصوفية برمزية الحروف واستندوا فيه الى نص قرآنى صريح يتعلق بالكلمه الالهية «لن» وهى رمز للارادة الالهية التى تخصص القدره. ولما أراد الله وجود الأعيان.

يقول ابن عربى...

إن الحروف أئمة الألفاظ

شهدت بذلك ألسن الحفاظ

فالألف رمزا للذات الالهيه فى تنزهها

وتعاليها ، و«الباء» اشارة إلى القيرمية التى تعينت بها الأشياء، والهاء للهوية والحاء للحواميم التى بدأت بها السور

النون

ضاعت خطوط الأرض من تحت اليد
تلك التى خطت خطوطا
ضوؤها ضاد الضياء
وسمتها سين السنا
وشمسها شين الشتا
وحالها حاء الحنا..
والمزن تعرج للسما
وتقول «كن يافتى فتكون»

الجسد

جسد على مرآتى الأولى
نونه..نار توجج مابى
تشاكس الماء البعيد وتعتلينى
داله.. دالت دويلاتى وزالت أرضى العظمى
وراح الصولجان
تكسرت سفنى وأدركنى جنونى
ياؤه...
لامه....
حاؤه...

إننا لنجد فى علم التصوف تصورات رمزية للحروف تتناول أفلاك الحروف وطبائعها.

وفى سياقة رمزية الشعر الصوفى، تبدو التراكيب المجازية من حيث انها اشكال رمزية..) الينبوع الذى تغترف منه «المصطلحات الصوفية» المتعددة معانيها ومكنوناتها..

«فالوقت» عبارة عن «حالك» فى زمن الحال، لاتعلق له بالماضى ولا بالمستقبل.

الوقت.

شجَر الوقت ناداني
وأعطانَى سِّره
قال كنْ.. كافاً تكونَ هى الكمالُ
وسفَر تكوين المجَّرة
نوناً.. تنوَ لجملها الأرضينَ والأقمارُ والأطيارُ والطالعونُ إلى وجه الحبيبة مرَّةً فى إثرمرة.

«والحال هو مايرد على القلب فى غير تعمد ولا اجتلاب ومن شروطه أن يزول ويعقبه المثل إلى أن يصفو وقد لايعقبه المثل وقيل الحال «تغير الاوصاف على العبد».

الحال

حالىِ يترجمنى إلى لغة تقول ولاتقول تقول بأننى ولدٌ رسولُ
تقولُ بأننى وطنٌ جميلُ
تقول بأنَّ شمسَ الله ماءٌ
وأنَّ الماءَ بعضٌ من رحيل.

«والجمع» إشارة إلى خلق يلى خلق وقيل مشاهدة العبودية

الجمع.

لاتسقنى وحديفما عودّتنى وما علمتّنى
أن أدخل النار البعيدة دونُ نارْ
نقّل فؤادك حيثُ كنا سيدى
فاللفظُ أخرسَ واللحاظَ تكلمتْ
والصحبُ ينتظّرون أن تفدَ الديارْ.

و«القرب» القيام بالطاعه وقد يطلق القرب على حقيقة قاب قوسين

القرب

تيمن .. ويمم وجهك الآن شطرى
أنا الوطن القريب المبتعد
أصحو وأغفو ثم أنده لا أحد
غريب .. حتى صرت غيرى
شرقت.. حتى شاب شيبى«
وانبرى قلبى..يقلب قهرة العمر الأخيرة

و«التجلى» ماينكشف للقلوب من أنوار الغيوب

التجلى

بين عشقين يصعد هذا البعيد

ويقرأ آياته للجميع

وينده من تحت وجه الغيوم العباد

ويتلو أنا قمر يتجلى من سماء تعالت

انا قمر «يتقلى في زيت مزن تتالت

أنا قمر يتملى وجوه نساء تقول وقالت

أنا قمر يتولى حراستكم من حروب تتالت

فهلا شربتم دمائى ودمعى

وهلا سكنتم قلوبى وسمعى

لكم دينكم ياعبادى ولى دين هذى البلاد.

و«الجسد» كل روح ظهر فى جسم نورانى أو نارى أو نورى

الجسد

جسد على مرآتى الاولى

اقرأة سطرا فسطرا

ألمسه حرفا فحرفا

أفك رموزه رمزا فرمزا

أباركه وأغمض العينين منتصرا

الله ما اجمل الجسدا، الله مابدع الجسداً.

و«النور» كل وارد الهى بطريق الكون عن القلب

النور

شاهدت النور

فقضت، وفضت اقفالك

فاضنت كل فيوضك فى الأرض

وخضت بحار العشق لوحدك

مت فعشت..فمادت كل جبالى لك..

و«الخلق»

حجاب وانت حجاب والحق متحجب عنك بك

وانت محجوب عنك بهم فانفصل عنك تشهده

الخلق

نام النجم

ونامت شمس الليل السودا

قلبى يصحو فى منتصف الحزن ويسأل

سته أيام راحله

سته أيام قادمة

هل ينشئ رب الكون الكون من الأول..هل..هل؟.

و«المتاب» فى اليقظة والتى هى عكس الغفلة

المتاب

ريثما كان طير التذكر يسأل

كان المسافر يعلى الفؤاد صوارى

فوقها خطت يده.. ربما ..ربما..ربما

واذا كان وجود الحق هو عين وجود الخلق فالفرق بينهما راجع الى أن الانسان لاينظر اليهما من وجه واحد. وأعظم مجال يعبد فيه الحق.. هو الهوى.. وهو أساس كل عباده

وحق الهوى إن الهوى سبب الهوى

ولولا الهوى فى القلب ماعبد الهوى.

المراجع

١- الشعر رفيقى/ تأملات واعترافات (دار المريخ) (أحمد عبد المعطى حجازى)

٢- الرمز الشعرى عند الصوفية- دار الاندلس- ١٩٨٣ الطبعة الثالثة (د. عاطف جوده نصر)

٣- مقدمة فى التصوف- دار المعرفة- الطبعة الأولى ١٩٨٩ (صهيب سعران)

٤- من رسائل سيدى محى الدين بن عربى- مكتبة عالم الفكر ١٩٩١ مراجعة عبد الرحمن حسن محمود (الشيخ عن الدين بن عربى).

٥- ذخائر الأعلاق (شرح ترجمان الأشراق) حققه محمد عبد الرحمن الكردى (الشيخ محى الدين بن عربى)

٦- الأحاديث - الهيئة المصرية العامة لكتاب- الطبعة الأولى ١٩٩١ (أحمد الشهاوى)

فن تشكيلي

معرض اختلف عليه المثقفون

سامي البلشي

بعد جولة بين لوحات معرض الفنان صلاح عناني المقام بأتيليه القاهرة التقينا بعدد من المثقفين على مقهى زهرة البستان القريب من الأتيليه، ودار جدل بيننا حول أعمال الفنان فكان البعض معجب بأسلوبه ووجهه نظره، وما يتناوله من معالجات لشخوصه- سكان حوارى القاهرة- والبعض الآخر يرى أن الأعمال جاءت متكررة دون اضافه تذكر

الجدير بالذكر أن كلا من وجهتي النظر استوقفتني لطرح عدة تساؤلات ، أهمها : ماذا تعنى اللوحة عند صلاح عناني، وهل استهلك ماالديه من مفردات خاصة بهذا العالم الثرى الذى تناوله؟

وسبق أن أجاب عناني على النتصف الأول من السؤال فى لقاء لى معه قائلا: «إن الفنان له دور إجتماعى بالأساس، وهذا لايعنى أن يقال هذا نظريا بل يجب أن يمارس عمليا . واللوحة عندى (الكلام لعنانى) تعبر عن الواقع الشعبي والهدف هو محاولة فهم ورصد طابعها الثقافي والنفسي والحياتي وتصوير مظاهر الحياة اليومية. وبالنسبة للموقف الجمالى فهناك أولويات أهم منه وهى الأتصال بالجماهير.

وبإعتبار الفنان يمثل طليعة أو له دور الريادة، فعلية أن يكتشف اللغة المشتركة. بينه وبين الناس بروح الجوهر وليس بسطحيتها.»

والمتتبع لأعمال عناني غير الذى يشاهدها لأول مرة، فالأول استدعى مافى ذاكرته من أعمال سابقة.

وأصدر حكما قاسيا وهو اتهام الفنان بأنه تاجر واعلامى!! وكأن الفنان مطلوب منه أن يقيم معرضا عن موضوع ثم يقدم غيره فى معرض آخر، وأعتقد أن الذى شاهد المعرض وحكم هذا الحكم ، ربما يكون قد تعرف فقط على الأعمال وربطها بالموضوع دون الغوص فى مدلولاتها ، فالتعرف على اللوحه شئ والقراءة بالمعنى العميق شيئ آخر.

ان النمط الذى يتعامل معه عناني له جمالياته التى لا تنتهى، فبيكاسو وسيزان وجويا الذى ترك البلاط وانتمى للفئات الشعبية فى آخر أيامه والعديد من الفنانين الرواد العظام فى الفن المعاصر خاضوا هذا العالم، وتعاملوا مع الطبقات الدنيا والعامة لفترات طويلة كانوا يبحثون منها عن القيم الجوهرية والاصيلة التى لاتنتهى بمعرض أو معرضين.

لقد تربى الفنان فى صباه بين حى القلعة والعجوزة وكانت الحياة الشعبية غاية منذ أن كان طفلا، ينهل من حياة أولاد البلد، والعمال، والدراويش، والباعة الجائلين وصوت النسوة الشعبيات والأطفال، ومحاولاته الدوبه أن يوصل مناجاتهم، وأحاسيسهم ورائحة مباخرهم الى المشاهد تعد حالة من التفرد التى تميز بها الفنان.

وفى رأيى أن الأسهام الذى يقدمه صلاح عناني فى نقل الحياة اليومية، بعد نوعا من معايشة الغالبية العامة فى الشارع المصري فى محاولة خلق همزة الوصل بينهم وبين هذا الفن الرفيع الذى يشبه الأغانى البسيطه لسيد درويش وأشعار بيرم التونسى حيث لاتوجد أى صعوبة فى مشاهدة الأعمال بل يتذوقها حتى لأمى فألوان الأشياء كماهى فى الطبيعة ولها وظيفة تعبيرية ليست جمالية فى حد ذاتها.

رسالة باريس

«ياطالع الشجرة» والخطابات المتداخلة

وليد الخشاب

عرضت مسرحية توفيق الحكيم «ياطالع الشجرة» لأول مرة بالفرنسية، على مسرح قصر ثقافة كريتاى (فى ضواحى باريس) فى نوفمبر وديسمبر ١٩٩٠. ولعلنا نذكر أحداث المسرحية التى كتبت فى الستينيات:

اختفت بهانة، زوجة بهادر المفتش بالسكة الحديد بالمعاش. فى التحقيق، يدلى بهادر بأقوال يؤولها المحقق على أنها اعتراف بقتل الزوجة، خاصة وأن المفتش يستدعى من ذاكرته درويشا يؤكد أنه (بهادر) سيقتل زوجته. يقبض على الزوج فلا يتمكن من رعاية شجرته العجيبة التى «تبدع» فى كل موسم فاكهة مختلفة. ولكن تعود الزوجة فيفرج عن زوجها. وحين يسألها أين كانت، تأبى أن تجيب فيقتلها فعلا ثم يتصل بالمحقق الذى ينصحه بعدم الإبلاغ عن اختفاء الزوجة دون أن يعطى بهادر الفرصة لكى يعترف. وهكذا يدفن بهادر زوجته تحت الشجرة، علّ الجثة تخصب الأرض تحتها.

* * *

إن مايلفت النظر فى عرض «ياطالع الشجرة» بالفرنسية هو الصورة التى يتمثلها المخرج عن مصر وانعكاسها عبر منشور علاقة فرنسا بعرب المغرب العربى. والواقع أنه يمكن تناول العرض على أنه مجال يتقاطع فيه خطاب المخرج وخطاب المترجم مع خطاب المؤلف، مما يعيد خطاب التاريخ إلى مستوى أقل أهمية، بحيث يختفى هذا الخطاب تحت زخم إنتاج العرض فى مكان غير المكان الذى كتب فيه (مصر) وفى زمان مختلف (ربع قرن تقريبابعد كتابة المسرحية فى الستينات).

ومقالنا هذا يحاول استخلاص كل من هذه الخطابات الأربعة، من خلال العرض، متغاضيا عن تداخل عناصرة

(١) خطاب المخرج:

يقدم العرض صورة لبلاد العرب فى عيون مخرج فرنسى أكثر مما يقدم صورة لضاحية الزيتون فى قاهرة الستينات. ولذا نلمس إشارات، لاشك أنها نتيجة إسقاط صورة بلاد شمال أفريقيا التى كانت تحت الاستعمار الفرنسى، وصورة المجتمع الفرنسى الحالى، الذى تعيش فيه جالية عربية كبيرة، وربما أيضا صورة تركيا التى كانت طوال ٣ قرون عدوا لأوروبا، ورمزاً للإسلام (حيث أن العروبة والإسلام كثيرا ما يختلطان فى ذهن الفرنسيين، حتى المثقفين منهم.

الديكور: يمثل صحن منزل كبير، (أو قل قصرا صغيرا) ذا أقواس طابعها تركى. الحق أن تلك العمارة تنتشر فى حوض البحر المتوسط عموما لكنها لاتميز مصر بالذات، ثم إن مهندس الديكور لم يراع المستوى الاجتماعى لمفتش بالسكة الحديد بالمعاش قدر مراعاته لتقديم صورة لمنزل



توفيق الحكيم

شرقى (والفخامة جزء من ذلك فى تصور الأوروبى) (كما فى ألف ليلة وليلة).

هذا عن صورة الخيال، أما صورة الواقع فى بلد عربى فصياغة المكان تحاول أن تتبعها، حتى لو لم يمكن لتلك الصورة توظيف درامى. فهناك كتلة خراسانية كبيرة تشبه السد العالى وتشغل جانبا هاما من الخشبة ، متنافرة مع الطابع التركى القديم للمنزل، إلا إنها تشير لحقيقة مرتبطة بالمكان فى بلاد عربية كثيرة، منها مصر، ألا وهى زحف المبانى الخراسانية القبيحة ذات الطرز الغربية عن ملامح تراثنا المعمارى.

الحركة: تشف الحركة عن مجموعة من الكليشيهات التى يحتفظ بها الغرب كصورة للبلاد العربية مجتمعة. فمثلا نجد المحقق يكثر من جلوس القرفصاء بمناسبة وبدون مناسبة. ورغم أن هذه الجلسة تنتشر فى بيئاتنا الصحراوية والريفية، إلا أن رجلا فى مركز المحقق، فى القاهرة لن يجلس القرفصاء، خاصة وهو يحقق مع الخادمة، إن رسم حركة المحقق بهذا الشكل يشير لفكرة الفرنسيين عن تباسط العرب مع بعضهم بعضا، رغم عدم انطباقها على الموقف الذى نحن بصدده.

أما الخادمة فحركتها- التى لايوجد لها أثر فى النص الأصلى- تمثل أكبر منجم للكليشيهات عن المرأة العربية المقهورة والتى أوردها المخرج ليشير لصورة أخرى عن البلاد العربية، دون أن يكون لذلك حاجة فى النص. لكن المسافة بين القاهرة وباريس شجعته على البحث عن الفلكلور وتقديم المجهول والغريب و«السياحى» بالنسبة للمتفرج الفرنسى حتى لو ابتعد عن جو النص. وهكذا نجد الخادمة ، بدلا من أن تختفى من المسرح، كما فى النص، تجمع الغسيل من على الحبل، تجلس القرفصاء، تكوى الملابس وتخيطها، تستمع للراديو، إلخ...

الملابس: توضح الملابس مدى، إسقاط صورة بلاد المغرب العربى على مصر: فالخادمة ترتدى جلبابا مغربيا فوق ملابسها. والدرويش لايشبه مطلقا أى مجذوب فى شوارعنا ولاحتى الكليشيه الذى قدمته السينما المصرية مراراً، فهو أقرب للشحاذ العربى الذى قد تقابله فى شوارع باريس أو فى المترو:يحمل بدلا من الجوال التقليدى حقيبه رياضية قديمة ويضع غطاء رأس ذا طابع أوربى (لاطاقية ولاطرطور) ثم إنه يرتدى قميصا وبنطلونا عاديين ويضع فوق ذلك عباءة عربية، أى أنه مزيج من الشحاذ والرجل العربى فى بعض بلادنا حين يتأنق.

أما زى المحقق فهو كليشيه غربى: كولومبو: يرتدى معطفا كاكيا خليقا بكليشيه المخبر المصرى لو كان المعطف فقيرا وبكليشيه مفتش البوليس لو كان أنيقا.

(٢) خطاب المترجم:

تشى اللغة المستخدمة فى العرض بانعكاس

صورة العرب لدى الفرنسى العادى بالإضافة إلى نقل علاقات الفرنسيين بالمهاجرين العرب إلى جو المسرحية الذى لايحتمل إشارات للصراع العرقى، نظرا لأن الحدث فى مصر، حيث لاتوجد مشكلة مهاجرين.

رغم أن الترجمة ممتازة، لا تلاحظ فيها أثراً للحرفية، مكتوبة بفرنسية سليمة وشديدة الأمانة حيال النص العربى، إلا إن أول مايلفت النظر هو أن جميع الشخصيات تتخاطب بدون استخدام صيغة الاحترام، أى ضمير المخاطب فى الجمع (أنتم، لا أنت) بينما النص الأصلى يحافظ على المستوى الاجتماعى للخطاب الذى يوجه للمحقق مثلا، خاصة عندما يكون المتكلم هو الخادمة.

الواقع أن اللغة الفرنسية تضع قيودا شديدة على استخدام ضمير المخاطب. فاذا لم يكن من تخاطبه صديقا أو قريبا لايمكن أن تخاطبه إلا بضمير الجمع، احتراما، وإبرازا لعدم وجود حميمية. أما فى اللغة العربية فحتى الملوك تخاطبهم بضمير المفرد وتعبر عن الاحترام بصيغ نداء مثلا، «ياسيدى». إلخ. ولهذا السبب، كثيرا ما كان عرب المغرب من غير المثقفين يترجمون عربيتهم حرفيا إلى الفرنسية فلا يستخدمون صيغة الجمع فى الخطاب حين يتحدثون الفرنسية، مما يعطى عنهم انطباعا سلبيا بقلة الذوق. ونقل هذه الصورة إلى المسرحية لم يكن له مايبرره إلا الاعتقاد العام عند الفرنسى العادى أن العرب لايستخدمون صيغ احترام حين يخاطب بعضهم بعضا، نتيجة لظروف الاستعمار، حيث أن العرب الذين يفهمون خواص الفرنسية والعربية معا لايترجمون فرنسيتهم حرفيا، ثم إن أمانة الترجمة تقتضى احترام قواعد اللغة، حتى فى جوانبها الاجتماعية، طالما لايوجد فى النص ما يدعو لغير ذلك كأن تكون الأحداث فى الجزائر تحت الاستعمار مثلاً.

أما النقطة الثانية فهى ولاشك اختيار المخرج. وإنما نشير إليها هنا لارتباطها بلغة ما ألا وهى استخدام بعض الشخصيات للغة العربية، بإلقاء نفس عبارات النص الأصلى، مما ينقل لجو المسرحية صورة المجتمع الفرنسى، الذى يعيش فيه حوالى أربعة ملايين عربى أو مواطن فرنسى من أصل عربى، كثير منهم يتحدثون العربية وفى العادة يمارسون أعمالا دنيا ويتعرضون لمعاملة يشوبها الرفض والتوتر، إن لم يكن العنصرية.

تحت إلحاح هذا الوضع نجد اللبان الذى يبيع اللبن لمنزل المفتش يتحدث بالعربية. بدون أى ضرورة تعبيرية ما إلا نقل صورة عن علاقة العرب بالفرنسيين فى المجتمع الفرنسى: ثقافيات متوازيتان مرتبطتان بأوضاع اجتماعية ظالمة، فأصحاب المنزل يتحدثون الفرنسية بينما اللبان والحفار يتحدثون العربية. أما الخادمة، رغم أنها ترتدى ملابس مغربية إلا إنها تتحدث بالفرنسية تتحدث بالفرنسية كالعرب الذين يحاولون الاندماج فى المجتمع الفرنسى، منسلخين عن ثقافتهم. هذه اللعبة تشوش على النص الأصلى، حيث أنه يفترض أن الكل يتحدث لغة واحدة وأن القضية هى اختفاء الزوجة وظهورها. لاصراع مهاجرين وسكان أصليين.

ولايفوتنا أن المخرج استخدم هذا العنصر للإضحاك. فمن الشائع جدا فى التلفزيون والسينما والمسرح فى فرنسا أن يتبنى الضحك من خلال إظهار العربى (أو المسلم فهما سيان فى ذهن الفرنسى العادى) فى صورة مزرية. هكذا نجد الحفار المكلف بالبحث عن جثة الزوجة لايتكلم، بل يغمغم بأصوات تشبه صوتيات اللغة العربية، إلا إنها فى الواقع مبهمة ومضحكة.

إلا إن عرض المسرحية عام ١٩٩٠، يغرينا بدراسة خطابى المؤلف والتاريخ، الموازيين للنص نفسه، علنا نتكشف جونبا تبدو أكثر وضوحا بفعل الوقت، مما كانت حين تناول النقاد المسرحية عند عرضها لأول مرة فى الستينات.

(٣) خطاب المؤلف:

يصنف الحكيم مسرحيته على انها من مسرح العبث. وأغلب المسرحيات التى يطلق عليها هذا الأسم فى المسرح المصرى كانت تستخدم تقنيات المسرح الأوروبى الذى عرف بنفس الأسم، ولكن

كقناع يخفى هموما سياسية، لا للتعبير عن إحساسهم بعبثية الحياة، تماما كما لجأ الكتاب والشعراء للتاريخ والأسطورة هربا من الرقابة فى مصر ماقبل ١٩٦٧.

فى حالة توفيق الحكيم، كان الكاتب قد بدأ نشاطه المسرحى سنينا قبل أن يطرق ما أسماه عبثاً .ويبدو بوضوح أن المسرحية، رغم استخدامها لتقنيات العبث إلا إنها لاتعبر عن مضامين عبثية، ولاحتى سياسية فى المقام الأول كما هو الحال بالنسبة لمسرح العبث المصرى، فياطالع الشجرة مجرد امتداد لهموم تشكل عالم المؤلف وتدور حولها مسرحياته منذ أن بدأ رحلة الإبداع.

نجد فى المسرحية حوار صم بين الزوج وزجته ونجد استخدام الفلاش باك ووسائل أخرى لكسر منطق الزمان والمكان بحيث يوجد المفتش على المسرح فى مكانين وزمنين مختلفين وبحيث يعبر الدرويش من الماضى للحاضر مواصلا نفس حديثه. إلا إن كل هذه «الوصفات» تستخدم لمواصلة نفس خطاب توفيق الحكيم حول علاقة المبدع بفنة وبالمرأة. والرمز واضح فى المسرحية: فالمفتش يسقى شجرة (الإبداع) فتثمر (فنا) بينما تختفى الزوجة وتتسبب بالتالى فى الإضرار بالشجرة لانشغال الزوج (المبدع) عنها.

لقد واصل الحكيم استكشاف هم خاص به، مستخدما تقنيات جديدة ولكنه لم يكتب عملا ينتمى لتيار العبث الذى ظهر فى عدة بلاد فى فترة معينة، لم يعبر عن عبث الحياة حيال الموت أو الموت كشكل من أشكال القهر (ومنها القهر السياسى). على أن خطاب التاريخ يبدو واضحا عبر المواقف والحوار، مشيرا إلى الفترة التى كتبت فيها المسرحية: الستينات. وهو جانب لم يوضحة المخرج، ربما لأنه غير أساسى فى النص نفسه.

(٤) خطاب التاريخ:

توجد أربعة مواقف ربما لم يكن الحكيم ليصوغها كما فعل فى المسرحية، لو لم يكن خطاب الساعة ملحاً عليه.

يربط الموقفان الأولان بين تيمات: الخلق، الميلاد، الإبداع من ناحية وبين السجن من ناحية أخرى. فبعد أن يخرج الزوج من سجنه يشبه نفسه بالمولود حين يخرج من سجن بطن أمه. هذه السخرية والإطالة فيها تبدو مرتبطة بجو الستينات أكثر منها تنويعا على خط الزوجة التى وضعت طفلة سرعان ماماتت والمبدع الذى يهتم بشجرة الفن ويسحن أو«يلد» إبداعا.

وفى حوار بين الزوج والمحقق يتضح الخط الأخير: يفيضان فى الحديث حول اهتمام الزوج بشجرته، وأهمية هذا العمل الذى يثمر فاكهة عجبا. وهذا الحوار يكتسب بعده الكامل عندما نفسره على أنه استعارة للأديب أو المبدع الذى يمكن أن يتعرض إبداعة (الشجرة) لتفتيش الدولة البوليسية وقد يؤدى ذلك لاكتشاف جريمة (جثة الزوجة الغائبة أو أى شىء آخر)، فى زمن يعتبر كل إبداع جريمة، أو ينتهى فيه البحث فى كل إبداع إلى مايؤدى بالمبدع للسجن.

أما الموقفان الآخران فيشيران لاختلال نظام العدالة: معظم الفصل الأول مخصص لحوار بين المحقق والزوج. وفيه يصر المحقق على أن نظريته فى اتهام الزوج صحيحة. ويلح عليه فى التحقيق ويلوى ذراع أقواله ينتهى الأمر بإلصاق التهمة برجل مازال بعد بريئا.

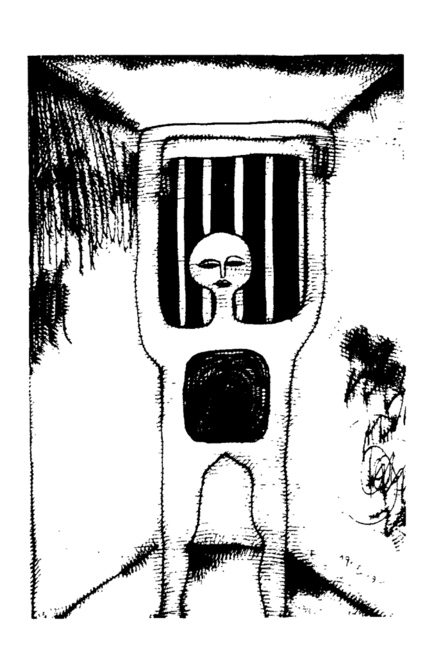
وفى النهاية، بعد أن يقتل الزوج زوجته، يقوم المحقق بالدور العكسى، فبدون أن يتمهل ليفهم جيدا سر اتصال الزوج به، يسارع بنصحه ألا يبلغ البوليس عن اختفاء زوجته، حيث أنها قد سبق وفعلتها، ويبدا يشجع على أن يعدل عن الاعتراف بجريمته.

ممثل العدالة يلفق التهم ويساعد فى اخفاء الجرائم. وهو فى الحالين لايسمع من يخاطبه، بل يسمع مايمليه تصوره الخاص للأمور. صورة تكتسب بعداً جديدا على ضوء معرفتنا بأنها رسمت فى الستينات.

* *

من الواضح إذن أن خطابى التاريخ والمؤلف مرتبطان بظروف انتاج النص فى الزمان والمكان:

مصر الستينات، عالم توفيق الحكيم. ولذا فعندما أعيد انتاج النص في زمان ومكان مختلفين، تراجع هذان الخطابان ليبرز خطابا المخرج والمترجم ولتظهر تأثير الظروف الجديدة على المعنى: نظرة فرنسا التسعينات على مصر من خلال مرآة معرفتها بالعالم العربى. على أننا لانعتبر ذلك خيانة للنص، بل هى إعادة زرعة فى الجو الذى تعرض فيه المسرحية، بما يوائم هذا الجو ويجعل العرض حيا، ككل مسرح حق، يخاطب المشاهد فى حاضره ومكانه.



فنانون يحلمون بعد أفضل

تحقيق: عبد الرحيم علي

فى المنيا وفى جو مشحن بجراح التطرف والفتنة الطآئفية تولد حركة فنية متميزة داخل كلية شابة هى كلية الفنون الجميلة بالمنيا.

مجموعة من الفنانين آثروا أن يعملوا فى صمت محاولة منهم للتفاعل مع هذا الواقع.

يسعى هؤلاء الفنانون قدر إستطاعتهم أن يقدموا حلمهم فى حياة إنسانية نبيلة يسودها الحب والجمال والحرية.

*** مسئوليتنا تعميق الحس الجمالى:**

فى بدورم كلية العلوم حيث لم يكتمل المبنى المخصص للكلية بعد التقينا بهؤلاء المبدعين ليحكوا لنا كيف يرون علاقة الفنان بالواقع وليقصوا علينا تفاصيل حلمهم النبيل والصعوبات التى تواجه حركتهم الشابة.

يقول محمد أحمد عرابى المدرس المساعد بقسم التصوير والحائز على جائزة صالون الشباب لعام ١٩٩٠: أن التفاعل التام مع الواقع يأتى من وجهة نظرى عبر تعميق حاسة التذوق الجمالى لدى المجتمع فى محاولة للسمو بالشاعر والأحاسيس. وأحلامنا كجيل تحتاج إلى أن يمد إليها المسئولون خاصة فى أجهزة الإعلام والإجهزة التنفيذية أيديهم لكى تخرج إلى النور، فبدون تعاون بيننا كفنانين وبين المسئولين فى المحافظة على سبيل المثال لن يتم أى تفاعل حقيقى وستبقى أحلامنا حبيسة جدران الكلية.

ويضيف صالح محمد عبد المعطى المدرس المساعد بقسم الجرافيل والحائز على الجائزة الثالية ببينالى مسقط الدولى الثانى للشباب عام ١٩٩٠: أننى أستفدت كثيراً أنا وزملائى من الواقع المحيط بنا فى المحافظة، فالمكان هنا له دور ملحوظ فى تكوين رؤية الفنان الجمالية. والمشكلة الحقيقية التى تواجهنا الآن فى نظرى هى مشكلة المبنى الخاص بالكلية حيث أننا مازلنا نمارس عملنا فى بدروم كلية العلوم منذ سبع سنوات فهذا المبنى لو تم تسليمة لنا كاملاً سنجعل منه تحفة فنية ومزارا سياحياً وقيمة حضارية بالغة الأهمية، وسيسا عدنا ذلك بالطبع على التفاعل الحقيقى مع الواقع المحيط لمحاولة التأثير فيه.

* محو لأمية الفنية:

وفى حى سى شديد تتحدث فتاة فى العشرين من عمرها، الأولى على دفعة السنة الثالثة بقسم **الجرافيك هى مرفت كامل عطا الله** تقول: أن الفنان جزء من الواقع ومرتبط إرتباطاً مباشراً به ولكنه فى نفس الوقت غير متجانس معه، والفنان بصفة عامة يظهر تأثيره فى الواقع بصورة تلقائية فى العمارة والنحت والديكور. وبالطبع أحلامنا كبيرة يأتى على قمتها محو أمية الجماهير فنياً، وأن تكون البداية بالعمل مع الطفل لخلق إحساس خاص بتذوق الفن. ولكن المعوقات التى تواجهنا كفنانين شبان كثيرة، وأهمها من وجهة نظرى الجماعات المعترضة على الفن والتى





صلاح عبدالمعطى

عبير عثمان

تصل فى تطرفها حد تحريمه وهى موجودة بكثافة. وفى واقعنا بالصعيد بشكل عام، ونحن نحاول قدر إستطاعتنا أن نخوض معركتنا كفنانين شبان ولكن وفق قدراتنا المتاحة.

وتؤكد نفس الكلام **عبير فؤاد وهى الأولى على دفعة السنة الرابعة بقسم الجرافيك أيضاً وتضيف:** أن مسئولية الفنان كبيرة وذلك من خلال المعارض التى يقيمها لتوسيع دائرة التذوق الجمالى.

ولكن المشكلة أن قاعات العرض غير متوفرة بشكل يتيح لنا ممارسة وظيفتنا التنويرية داخل المجتمع.

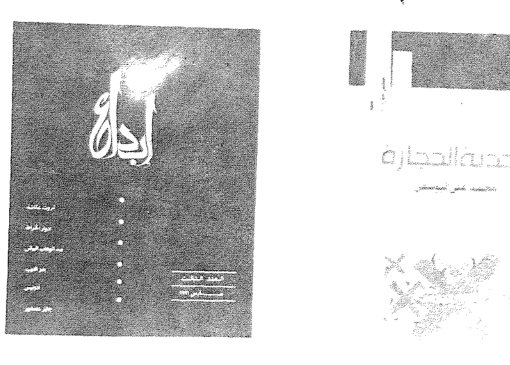
هل الفن حرام:.

ويتدخل الشاذلى عبد الله المدرس المساعد بقسم النحت ليطرح السؤال المحير والذى يقول إنه يدور ليطرح للأسف فى أذهان البعض: هل الفن حرام؟ هذا يضع أكبر العراقيل فى وجوهنا نحن الفنانين الشباب. هذا إلى جانب عدم تعاون أجهزة الإدارة الحكومية معنا عند تجميل المدينة مثلاً، مما يفتح الطريق لعوالم القبح الذى كثيراً مانشاهده فى مداخل المدن وميادينها.

ويؤكد هذا الكلام **منصور المنسى المدرس المساعد بقسم النحت أيضاً** ويضيف: أننا فى حاجة للعثور على الحلقة المفقودة بين الفنان وجمهوره حيث تتسع هذه الفجوة يوماً بعد يوم مما يصعب معه التواصل الذى نعتبره حلمنا وهمنا الأول والأخير.

إنها سمفونية جميلة يعزفها هؤلاء الفنانون الشبان فى المنيا، فتحية لهم حيث يعملون فى تحد وصمت حالمين بغد أفضل.

إصدارات جديدة



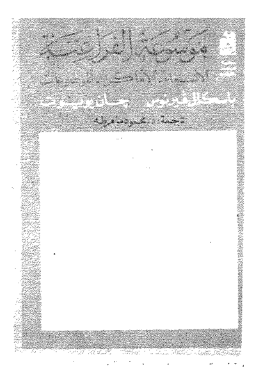
أبجدية الحجارة الشعرية

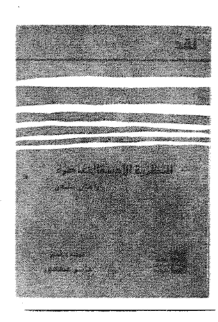
ضمن سلسلة «كتاب فلسطين الثورة» وتحت عنوان «ثقافة الانتفاضة» صدر كتاب «أبجدية الحجارة» للناقد محمد على اليوسفى، عن منشورات مؤسسة بيسان للنشر والصحافة والتوزيع.

وهو كتاب هام وحيوى ، لأن كاتبه يتناول قضية الشعر الذى واكب- ويواكب- ثورة الحجارة فى الأرض المحتلة .

وأهمية الكتاب وحيويته ينبعان من أمرين: الأول أنه يتعرض «بالتحليل النقدى» لظاهرة شعر انتفاضة الحجارة، فيبين مثالبه وما وقع فيه معظمة من زعيق وهتاف. والثانى أنه يشتمل على مجموعة كبيرة من النصوص الشعرية المختارة التى تعرضت لانتفاضة «طفل الحجارة» فى فلسطين المحتلة

يبدأ الكاتب تحليله النقدى بمدخل يشرح فيه اختلاط «السياسى» «بالشقافي» فى أوقات الأحداث المتفجرة والأزمات المشتعلة. اختلاطا يتنازل فيه «الشقافى» عن بعض خصائصه وملامحه لصالح السياسى، حيث «يلجأ المثقف- المبدع- الى التعامل مع «الطارئ» متخليا عن سياق تجربته الفنية واستراتيجيتها باسم الواجب الآنى الذى يجعله منساقا للسياسى وقد استوعبه أخيرا ، لكن مثل هذه العلمية لاتتم إلا على حساب القيمة الفنية مادامت النتيجة هى استدراك الفعل فى صفوف الجماهير عبر «ادخال» فعل الجماهير- مقتطعا من سباقه غالبا- فى تجربة،





إحدى صفاتها هي الابداع الفردي»

وحول «استقبال نص الحجارة ، يفرز الناقد ثلاثة اتجاهات نقدية :الأول يرى أن الكتابة الأدبية ليست «مناورة سياسية» وبالتالي فعليها التأني وعدم ركوب الموجه أو الحدث الساخن (أميل حبيبي مثلا). والثاني يرى أن المسألة لاتكمن في الحدث بل في الشاعر، فإن وجود شاعر كبير كاف في حد ذاته ليجعله يستوعب حدثا كبيرا. فالمهم هو الشاعر، والقول بحجة الوقت والتأمل قد انتهت باستمرار الانتفاضة (يقول على الخليلي الشاعر الفلسطيني: لقد أخذت الانتفاضة الوقت الكافي واللازم الذي يمكن ويسمح للأديب المبدع بأن يكتب عنها ويستلهم دروسها وأحداثها البطولية، ومن يعتقد أنه بحاجة الى وقت آخر للكتابة، فهذا يعني أنه إما مايزال مذهولا ومدهوشا، أو أنه لايملك القدرة الأدبية والفنية»)

والثالث هو الاتجاه «الصحفي» الذي امتلأت به وسائل الاعلام دعما وتضامنا وتأييدا بصرف النظر عن «قيمة» الشعر نفسه (يقول ممدوح عدوان الشاعر السوري تحت عنوان «أيها الشعراء اكتبوا شعرا رديئا»: ليس من الطبيعي مصادرة عواطف الناس وأحاسيسهم وانفعالاتهم بحجة المحافظة على الجودة وعلى المستوى، فلتمتلئ المجلات والصحف بالقصائد عن الانتفاضة والحجارة، ولتكن حتى رسائل بريد القراء مليئة بالحديث عن هذا الموضوع شعرا ونثرا. هل نتخذ من شعار الدفاع عن الجودة حجة لحجب الشعر العربي- الذي ليس بالمستوى المطلوب- فتمر الانتفاضة دون أن يكتب عنها الشعراء العرب أكثر من خمس قصائد»)

لكن الناقد يبرز وجود اتجاه رابع بين أبناء الأرض المحتلة أنفسهم ، يرون فيه ان شعرهم- الذي يكتب من وفي الأرض المحتلة نفسها- هو الجدير بالتعبير عن الانتفاضة (يقول الشاعر أسعد الأسعد: ماكتب حتى الآن عن الانتفاضة في الداخل هو الأكثر ابداعا وتعبيرا عن الواقع مما هو عليه الأمر في العالم العربي. ويقول على الخليلي: إن المرحلة المقبلة سوف تبرز مجموعة من أدباء الانتفاضة الجدد ، ليس فقط من بين صفوف الأدباء الذين كتبوا ويكتبون عنها، بل ومن بين صفوف هذا الجيل الجديد الطالع من اللهب ، من قلب الانتفاضة»).

يتناول الكاتب نموذجا «للقصيدة في المعترك» من محمود درويش في قصيدته التي أثارت

زويعة: عابرون من كلام عابر. فيشرح ظروف القضية التي فجرتها، والزويعة التي ثارت في «اسرائيل» بسببها متهمة الشاعر محمود درويش بانه ارهابي يدعو لإلقاء اسرائيل في البحر ومعاد للسلام ويؤكد الناقد في هذا السياق أن النص المتين،و لدى الشعراء ذوى الحضور الكبير «لم يعان من أي تنازل كبير على الصعيد الفني، بما فيه النسيج اللغوى المتميز، وان كانت «عابرون في كلام عابر» - في رأيه- لم تخل تماما من «تقدم السياسى الاعلامى» على قصيدة الشاعر الذى يسميه الكثيرون» رجل المهمات الصعبة في الشعر السياسي الفلسطيني».

ومن «عابرون في كلام عابر» ينتقل الشاعر الى نماذج أخرى تناولت الحجر، معالجا ماتشير اليه القصائد من معان وقضايا . فيرى أن شعر سعدى يوسف هو من أبرز الشعر الذى عالج هذه «الواقعة» بغنية عالية حيث «نجد قصيدة سعدى يوسف في الحدث وخارجه، أي ليست صالحة للقراءة «بمناسبة » ثورة الحجارة فقط.

بينما يعود نزار قباني الى ممارسة سلخ الذات من ناحية وتقديس الممدوح (الحجر) من ناحية ثانية.

ويشير الناقد الى العودة الى إيقاع الستينات في شعر بلند الحيدرى، ومحمد الفيتورى وسميح القاسم بمافيه من مكابرة حماسية. فيما احتفظ أحمد دحبور «بأسلوب غير مباشر في تناوله للحدث»، من تشكيل شمولي يمزج بين أساليب مختلفة، كما فعل عز الدين المناصرة في «يتوهج كنعان» من خلال مزج الحنين بتعدد المنافى والجغرافيا بالأسطورة ، دون الوقوع في القصيدة الآنية المباشرة.

«جاءت انتفاضة الحجارة لتمكن الشاعر من تفريغ شحناتة المكبوتة ، سواء تجاه الأنظمة بالذم والهجاء (وذم النفس أحيانا)، أو ازاء بروز حالة بطولية جديدة ، وبطل جماعى ، يتمثل في رماة الحجارة». هكذا يصف الناقد البعد «النفس للحجر» في قصائد الشعراء. ففى الحجر «معجزة» تدفع الشعراء الى مازوكية وسادية (تعذيب الذات وتعذيب الآخر) واضحتين

أما «البعد الحماسى» فيتجسد في المدح والهجاء، وأفعال الأمر والمبالغة وتقديس الحجر وتمجيد الموت، المكابرة الطاغية و«نفخ» صورة «طفل الحجارة».

ويتجلى «البعد الدينى للحجر» في شعر شعراء العرب في تجاوز الأديان الثلاثة في الاستلهام الذى يقيمه الشعراء. فالحجارة من سجيل والثورة وقودها الناس والحجارة ، والطير الأبابيل «أوكنت تدرى ماسقر ، لولافتى يرمى حجر: ممدوح هدوان» ذاكرة لغوية تستدعى القرآن ، فالحردلو يكتب «سورة الطفل والحجر» (وبشر الاعراب ان نصرهم يأتى بأذن الله، من طفل ومن حجر) وتستدعى التوارة: داود وجالوت، الوصايا العشر ، رب الجنود، القربان.

أما تقديس الحجر فيبلغ مشارف متجاوزة في شعر الكثيرين: ياجل شأنك ياحجر. إصل كل شيئ حى. يحيى ينبت الأحجار (ان شئت أن تحيا عزيزا كن حجر: ممدوح عدوان).شعراء ينصحون بترك السلام واستبداله بالحجر (فلتعافوا السلاح ولتمسكوا بالحجارة: نبيل فارس). ويصل العجز والتسليم ذروته (فاستقيلوا ياكبار الشعراء/ ليس للشعر لدينا سادة أو أمراء/ ان للشعر أميرا واحدا يدعى الحجر:سعاد الصباح).

حول «مغالطات الشعر» يؤكد الناقد محمد على اليوسفى أن «قصيدة الانتفاضة» جاءت معبرة عن «حسن النوايا» وعن احتضان إحدى انبل الظواهر في مسيرة التاريخ العربى الحديث،

لكنها مع ذلك- فى معظمها- تخلت عن السمات والشروط التى تجعل الشعر شعرا اذا استثنينا العواطف الجياشه والمبالغة والهدير اللغوى». وإمتلأت - كذلك- بمضامين مغلوطة: مثل الموت الجميل، واحتفالية اكفان الشهيد، وتقديس الحجر، وتجاهل سياق الانتفاضة نفسها، وتجاهل انها انتفاضة «شعب وليس «الأطفال» فقط والوقوع فى الجزئى دون الكلى، و«بمحاولة بناء انتفاضة مصغرة فى الشعر بالحجر لا بالكلمات».

و«مغالطات النقد» عديدة هى الآخرى: الوصفة الجاهزة لمعالجة الحدث الساخن، المفاضلة الزائفة بين الداخل والخارج (الفلسطينى) تفضيل الشعر الردئ مادام حماسيا ومحرضا، وضع قيم نقدية مدمرة منها أفضلية سبق الكتابة عن الانتفاضة» ومنها «عدم وجوب أن تمر الانتفاضة بقليل من الشعر». والنقد فى كل ذلك« لاينتبه الى» أن القصيدة الرديئة تسئ الى الحدث الجليل، حتى وهى «تناوشه»، فضلا عن إساءتها للشعر، وللقارئ».

دليلك الى النظريات الأدبية المعاصرة

عن دار «فكر» للدراسات والنشر والتوزيع صدر كتاب «النظرية الأدبية المعاصرة» للناقد رامان سيلدن، ترجمة الدكتور جابر عصفور.

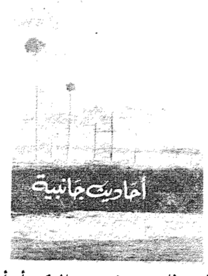
والكتاب هو الترجمة الكاملة لـ «دليل القارئ الى النظرية المعاصرة» الصادر عام ١٩٨٥. وقد صدر للمؤلف - الذى يعمل حاليا أستاذا للأدب الانجليزى فى جامعة لانكستر- كتابان هامان سابقان: النقد والموضوعية، الأعمال الشعرية لجان أولدهام، نظرية النقد من أفلاطون الى العصر الحاضر.

و«النظرية الأدبية المعاصرة» - كما يقول المترجم د. عصفور- «تعليمى المدخل، يصلح للمثقف العادى، والطالب الذى يريد أن يتعرف النظريات الأدبية المعاصرة. كما أن «بساطة العرض ترادف الوضوح، والاختصار يرادف الاقتصاد، والحرص على التعليم يوازى تجنب الدخول فى التفاصيل الدقيقة التى يعسر فهمها على غير المتخصصين».

ويرى الدكتور جابر عصفور- فى مقدمته- أن الكتاب ينطوى على دلالتين هامتين فيما يتصل بالمشهد النقدى المعاصر. الأولى هى التعقد البالغ فى هذا المشهد، والتراكم المعرفى المذهل الذى يميزه، والتمازج الهائل بين الحقول المعرفية. والثانية هى أن المشهد النقدى المعاصر قد أخذ يتجاوز سجن «المركزية الأوربية» وينفتح على أفق إنسانى أرحب (العالم الثالث خاصة).

على أن الكتاب لم يخل- فى نظر المترجم- من بعض السلبيات. وأهمها أن النموذج النظرى الذى يطرحه المؤلف لتصنيف النظريات الأدبية يظل نموذجا بنيويا مفارقا للوعى التاريخى. وهذا العيب نفسه الذى يقع فيه النموذج الأصلى الموجود فى اللغويات البنيوية. كما أن حرص المؤلف على الاختصار والاقتصاد قد انتهى به الى نوع من التبسيط وشيئ من الغموض.

ويعترف المؤلف نفسه بالعبء الذى يتحمله هذا الكتاب وبالعيب الذى وقع فيه، حيث يقول «وقد قررت النهوض بعبء المهمة الثقيلة لكتابة دليل للقارئ فى هذا الموضوع، لأنى أؤمن- أساسا- أن الأسئلة التى طرحتها النظرية الأدبية الحديثة مهمة بالقدر الذى يبرر الجهد فى توضيحها. فالعديد من القراء قد أخذ يشعر- الآن- أن ما ألفه من رفض للنظرية من منطلق الأزدراء لم يعد مقنعا، وأخذ يرغب فى أن يتعرف على وجه الدقة هذا



الذي يطلب منه رفضه. والمؤكد أن أية محاولة لتقديم خلاصة موجزة للمفاهيم المعقدة الشائكة لأية نظرية سوف تفقد النظرية نفسها الكثير من قوتها وحيويتها، وتتركها فريسة أضعف لأنياب الشكاكين، ولكنى افترضت أن رغبة القارئ فى تعرف الموضوع واهتمامه به ستجعله مستعدا لأن يدفع مقابلا عابرا ، على سبيل التمهيد ، لتذوق أعمق وأقوى للنظريات الأصلية. ولابد لى من الاعتراف بأنى وقعت فى بعض التبسيط البالغ، من أجل أن أقول الكثير من الأفكار فى القليل من الصفحات».

يشتمل الكتاب على فصول تقدم: النزعة الشكلية الروسية، النظريات الماركسية، النظريات البنوية نظريات مابعد البنيوية ، النظريات المتجهة الى القارئ، النقد النسائى.

كتاب هام وضرورى للمبدع والناقد والقارئ العادى، فى أسلوب بسيط وترجمة واعية.

موسوعة الفراعنة

وعن دار «فكر» للدراسات والنشر والتوزيع- أيضا- صدر عمل كبير بعنوان «موسوعة الفراعنة :الأسماء الأماكن، الموضوعات «للعالمين باسكال فيرنوس وجان يويوت، وقام بالترجمة د. محمود ماهر طه.

و«موسوعة الفراعنة»- كما يقول الناشر- «عمل فذ ندين به لعالمى الآثار الفرنسيين: جان يويوت، وباسكال فيرنوس. فبعد سنوات من الدراسة والتنقيب فى مواقع الحضارة المصرية القديمة جمع هذان العالمان كل مايتعلق بها: الفراعنة ووزراءهم، وكهنتهم، وكتبتهم، ومهندسيهم، وأسماء كافة المواقع التاريخية: المدن والمعابد والجبانات، والمواضيع التى كانت تشغل الانسان المصرى القديم فى الثقافة والدين والسياسية والادارة. ورتب العالمان كل ذلك ترتيبا أبجديا مع شرح واف ومركز وموثق ليخرجا لنا بهذه الموسوعة الفريدة».

أما المترجم د. محمود على طه فيقول فى مقدمته : «لقد وضعت مئات الكتب التى تتحدث عن الفراعنة من زوايا مختلفة، ولكن الكتاب الذى بين أيدينا الآن فريد من نوعه، فهو لايسير على نمط ماسبقه من مؤلفات، وهو ليس كأى موسوعة أخرى تتحدث باختصار أو اسهاب عن موضوعات معينة، ولكنه فى الواقع عبارة عن

عصارة مكتبة بأكملها أخذ المفيد منها ليوضع فى صفحاته . فبعد قراءة هذه الموسوعة تشعر كأنك قرأت مئات الكتب وأطلعت على أحدث ماكتب عن الآثار وما وصلت اليه آخر نتائج الابحاث فى احداث الفراعنة ومن ارتبط بهم من عظماء وتأريخ لوقائعهم»

أما العالمان المؤلفان فكلاهما من قدامى الباحثين فى المعهد الفرنسى للآثار الشرقية بالقاهرة. وقد توليا إدارة مدرسة الدراسات العليا للعلوم الانسانية والاجتماعية فى باريس، وتتلمذ على أيديهما عدد كبير من الاساتذة والباحثين والمدرسين المصريين فى الجامعات المصرية.

* مرجع ضرورى وثبت كامل لكل مايتعلق بالحضارة المصرية القديمة، فى قاموس نادر لاغنى لأى مثقف مصرى، أو عربى عنه، وهو جهد جليل قامت به دار الفكر للدرســات، لا تنهض به الا المؤسسات الكبيرة القادرة. لكن دار«فكر» ذات الطابع الوطنى التقدمى، اضطلعت به وفاء لماسارت عليه توجهاتها فى النشر منذ البداية ، من تقديم المزيد فى الاضواء الكاشفة على حضارة مصر وفكرها القديم بما كان فيها من ثراء وتنوع وابداع وأصالة.

كتاب الشعر لسمير عبد الباقى

سمير عبد الباقى واحد من شعراء العامية المصرية المعروفين. وقد ساهم بجهد متنوع فى حياتنا الثقافية والأدبية، شعرا ونثرا ومسرحا.

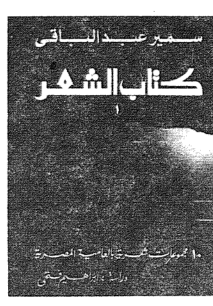
مؤخرا ، أقدم سمير عبد الباقى على عمل ضخم بطبع الجزء الأول من «كتاب الشعر» ، محتويا على عشر مجموعات شعرية، على أن يتبعه استكمال للمشروع ، حتى ينجز اصدار كل- أو معظم- دواوينه الشعرية فى أجزاء متتالية.

يضم «كتاب الشعر» مجموعات: أراجيز- فتافيت الناس والأيام- بريسترويكا بالعامية- كلام بسيط فى السياسة- أراجيز العواجيز- رد الفعل- مختارات من جنينة الأطفال- كلام حزين فى الفن- مواويل البال الطويل- واحد أحد من المحيط للأبد.

ويضم الديوان دراسة للناقد ابراهيم فتحى عن أشعار سمير عبد الباقى. يقول الناقد «لاتنتمى معظم أشعار سمير عبد الباقى الى الشكل المتعارف عليه للقصيدة الغنائية الحديثة، فأشعاره تواجه التوقع المتواضع عليه باحباط ملحوظ. فلن نسترق السمع فيها الى ذاتية ممزقة تتدفق فى اعترافاتها الحميمة، ولن تشتعل فى الاعترافات تلك الصيغ اللغوية الموسيقية لنيران «قرمزية الحرير» مبعثها معاناة «ذات» انفصلت عن الواقع النثرى تناثرت أشلاء وشرارات ملونة التوهج».

ويؤكد ابراهيم فتحى أن الأشعار لاتصور «الذات الغنائية باعتبارها مخزنا تقفز فى جحوره بواعث ورغبات وسمات فردية خالصة ،شديدة التجريد بلا تاريخ. ولكن السر المفضوح فى الأشعار هو أن الشوق والرعشة والشهقة من حرقة الشهوة لاتنفصل عن جوهر الناس «جنون الناس، جموع الناس ، وسرحزن الناس وضعف الناس»، لذلك «نرى الوجدان الفردى الذى قد ينساب داخل الأشعار فى عذوبة أو يهدر مهتاجا، وجدانا جمعياً يقتسمه الشاعر مع «نحن»، ومع عشيرة إن تكن جذورها واقعية ، فإن مستقبلها وعد بنجمه المستحيل، وأحلام وراء الليل» . ومن هنا فإن «الصورة الانسانية التى تطالعنا فى أشعار سمير عبد الباقى تتسم بالتقييم الجمعى العام» ، ولهذا «يبدو الانسان فى هذه الصورة - كما كان فى بعض جوانب التراث الشعرى- ماثلا متحققا بأكملة على السطح المرئى المسموع الملموس، وربما


سمير عبد الباقى



أدت هذه الخارجية التامة للصورة الانسانية الى نفور بعض الشعراء والنقاد والقراء من هذا المنحى فى التناول».

ويشير الناقد الى مشاركة سمير عبد الباقى مع طليعة شعرية فى ابداع مستقبل للحلم والوعى الشعبيين، موضحا أنه يختلف عن بعض هذه الطليعة فى أنه لايجئ فى رداء تنكرى عنيق- مثل بعض شعراء الفصحى والعامية كذلك- بل فى ملابس الأفندى العادية ولكنه «يعيش عيشة أهله» من أعمق أعماقه.

ويلمح ابراهيم فتحى أن هذا الطابع الشعبى قد جعل الشاعر يقترب من «الانشاد» ،قائلا وقد يبدو الأنشاد لشعراء الحداثة ظاهرة عتيقة أو بقية متحجرة متلكئه من الماضى لاسبيل لها الى البقاء فى مواجهة شعر الكتابة ويناقش الناقد هذه المسألة على أساس أن الأداء الشافاهى لم ينقرض، بل تحيط بنا شفاهية حديثة فى الاذاعة والتليفزيون والسينما والاغنية والفكاهات ، وعلى اساس أننا يجب أن ننفى عن التقليد الشفاهى اقتصاره- وخصوصا فى شعر سمير عبد الباقى- على مخاطبة عامة أميين يعيشون بمعزل عن العالم،«فشعره لايعبر عن طرق حياة تقليدية جامدة بل عن طرق تغيير العالم والانسان»

أما التجول فى «كتاب الشعر- الجزء الأول» فيعد أمرا ممتعا بحق اذ سيجد فيه القارئ بانوراما واسعة لشعر سمير عبد الباقى، عبر تجارب مختلفة، ومساحات زمنية ومكانية متنوعة. كما سيرى فيه القارى جهدا كبيرا يجسد جزءا هاما من مشوار سمير عبد الباقى الشعرى، بما فيه من هموم شعبه وطبقاته الفقيرة البسيطة، وبما فيه من هموم ذات الشاعر واحزانه وأحلامه الممزوجة بهموم ناسه وأهله وشعبه» كما أشار الناقد ابراهيم فتحى.

وفى «كتاب الشعر» لوحة عريضة تتجلى فيها خصائص وملامح شعر الشاعر: من استلهام الحس الشعبى و«التيمات» الفولكلورية المعروفة، الى تنوعه فى ألوان الأداء الشعرى: القصيدة الموال والارجوزة، الحكاية ، السيرة الأغنية، الحكمة ، الشعار الساخن الغاضب، النغم الهادئ الرقيق، الزجل، النشيد ، الرباعية، الخطابة التقريرية، مزج اللغة العامية فى «قاعها» الشعبى، باللغة المثقفة المهندمة

يقول سمير عبد الباقى فى واحدة من القطع الجميلة، بعنوان « وطن»:

«باعشق لون البحر فى عينك وف مجانينك

باعشق مشاوير الطير فى جناينك
وياحب الشمس اما تشق فى طينك
تشقشق وردة على خدك
عود ياسمين على قدك
بسمة قطيفة وضحكة خفيفة على شفايفك
يشهق فيه يتيم الفرحة...يااااه..
دى الجنة قريبة ياولاااه..
شايفك بتد اوى مخاوفك
يلحقنى يسبقنى ويطير
الطفل الشاعر فيه زى العصافير
يتحنى بتراب ميادينك
يتفنى بسجايا لطايفك».

أحاديث جانبية لمحمد سليمان

للشاعر محمد سليمان أصدرت الهيئة المصرية للكتاب ديوانه الجديد «أحاديث جانبية». ينقسم الى قسمين اساسين أحاديث المقهى، وأحاديث الغرفة

ومحمد سليمان يعد من أعذب وأهم شعراء جيله ، وسبق إن صدر له «اعلن الفرح مولده» و«القصائد الرمادية» و«سليمان الملك»

وتجربة سليمان الشعرية تتميز باصيطادها للحظات الشعرية الخاطفة ويسعى سليمان الى البساطة وشيئا فشيئا يشف شعره ويغدو رقراقا:

وأنا كنت صغيراً
قرويا مشغولا بالخبز
وليلات الحناء
كبرت قليلا
فازدحمت غرفى بمناقير البوم
ازدحمت بسلالات الرمل
وأغربة الاسلاف
وبالغرباء المحمولين على حيات الموج
ازدحمت بالعرجان الفرسان
وبالعميان القوامين
كبرت قليلا..
نخلعت قميصى وعدوت
دخلت مياها واسعة

«الثقافة الجديدة» وعام جديد

تدخل الزميلة «الثقافة الجديدة» عامها الثانى- من الصدور الجديد- وهى فى قمة تألقها. فعلى مدى عام كامل (عام إصدارها الجديد) قدمت مجموعة من الاعداد المتميزة. وأصبحت بحق من أهم المجلات الثقافة فى مصر. التى تفتح ابوابها لكل المبدعين فى مصر.

وخلال هذا العام قدمت الثقافة الجديدة مجموعة من الملفات والمحاور الثقافية حول رموز الثقافة المصرية.

ولاننا دائما نتطلع الى مجلات مهمومة بالابداع الجاد وبابراز الوجه الحقيقى للحركة الأدبية فى مصر وتكشف لنا عن نبض الشارع الثقافى وهو ماتسعى اليه هذه المجلة المتميزة نتمنى لها فى عامها الجديد أن تزدهر أكثر وتتطور أكثر ونحن على يقين أن هذا العام سيكون هناك ماهو جديد وتحية خاصة للقائمين عليها ونشكر لهم جهدهم الخلاق .

«ابداع» والميزان الجديد

صدر العدد الأول من مجلة «إبداع» فى طورها الجديد، بعد تولى الشاعر الكبير أحمد عبد المعطى حجازى رئاسة تحريرها خلفا للناقد الكبير د. عبد القادر القط. وقد أجرت ادارة التحرير الجديدة (التى يعاون حجازى فيها القاص

عبد الله خيرت والشاعر حسن طلب) تغييرات عديدة فى شكلها وحجمها واخراجها وتبويبها الأدبى والثقافى، لتشتمل- إلى جانب النصوص الابداعيـــة- على دراســـات نقـــدية ، نظرية وتطبيقية، ورسائل ثقافية من أنحاء مختلفة ، بالاضافة الى متابعات ثقافية فنية متنوعة.

فى «كلمة أولى» يوضح أحمد عبد المعطى حجازى طبيعة وتوجهات هذا الطور الجديد فيقول: «لسنا منحازين- فى الابداع والخلق- لطريقة بالذات، ولا معادين لطريقة بالذات. نحن منحازون للموهبة المبدعة فى كل طريقة، معادون للتزييف والتقليد فى كل الطرق، وأعدى أعدائنا الأدعياء الذين يسدون الأفق، ويبولون على النار المقدسة».

ويؤكد : «ولن نكون مجرد منبر، وانما سنقيم الى جانبه الميزان، فقد امتلأ السوق بالعملات الرديئة، وآن لنا أن نميز بين الذهب والنحاس، وننفى الزجاج الملون عن الحجر الكريم».

ويجمل حجازى توجه المجلة بحسم قائلا: «لن يكون التواضع والقناعة والرضى بالموجود من فضائل «ابداع» فى هذه المرحلة الجديدة، بل ستكون فضائلها هى البعد عن الابتذال، والتطلع الى الأفضل، والطمع فى تحقيق ما يعجز عن تحقيقه الآخرون».

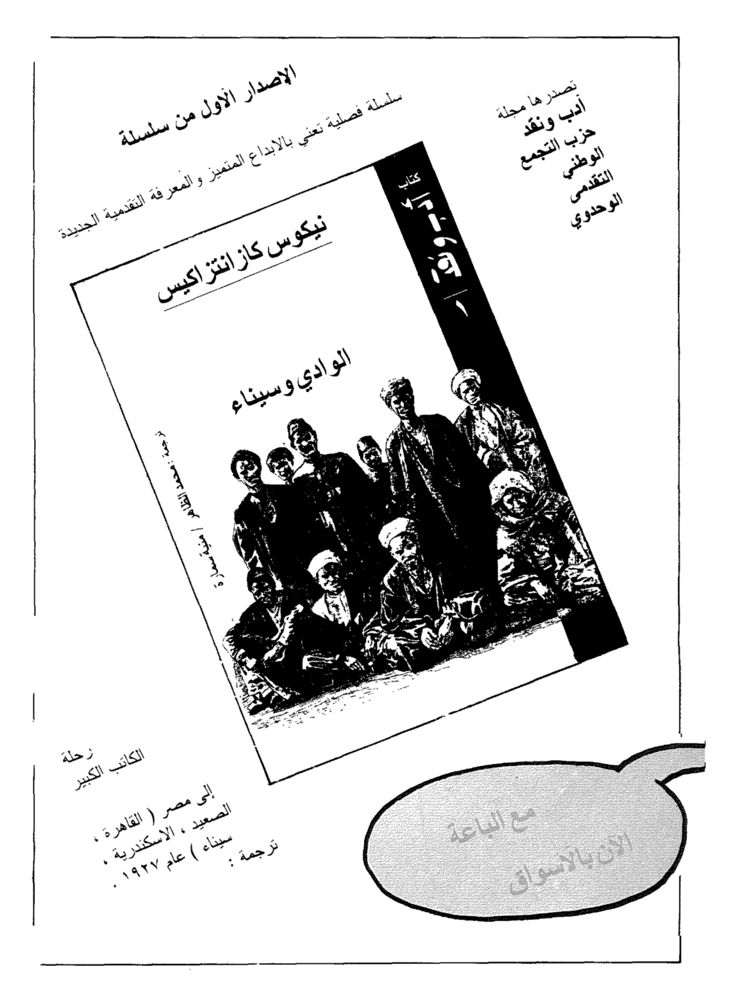
فى العدد قصائد للشعراء أدونيس وعبد الوهاب البياتى ومحمد ابراهيم أبو سنه وحلمى سالم وفاطمة قنديل. وقصص لادوار الخراط وابراهيم أصلان وابراهيم عبد المجيد وأحمد عادل. وملزمة للفن التشكيلى عن محمد ناجى لعز الدين نجيب . ودراسات لمحمود أمين العالم وجابر عصفور وثروت عكاشة وبدر الديب وحسين أحمد أمين وسمير فريد وعلى شلش. ومتابعات لوليد منير ومحمد عبله. ورسائل لممدوح عدوان وجان كلارنس لامبير وصبرى حافظ وأحمد مرسى واسماعيل صبرى. ورسوم لعدلى رزق الله وسعيد المسيرى.

تتمنى «أدب ونقد» لابداع فى طورها الجديد أن تنهض بكل ماوضعته أمامها من أهداف وانجازات ، وأن تكون- بحق- مجلة الثقافة والابداع العربيين فى مصر، وهى بذلك جديرة، وعليه قادرة، وفى عددها الأول هذا بشارة مبدئية بهذه الجدارة وتلك القدرة.

أمشير

أمشير علـى نجعنا ، والـريح بـتصفر صفْر
كل الدروب صفصفت ، مافى حدن فى الكفر
غـيرك ياعـود الـزان ، ياطـرحة الاحـزان
جلـبى عـليك إنشعف، وأنا جـلبى داخزان
فـيه الـرفاجه الـعُزاز ، بـستان وضـليلهْ
ونـصل خنجر خيانه ، غـوّط فى ذات لـيله
وفـيه صـبايا حـلالك ،يـاواحد الـعيله
خـايفين عـليك تنكسر ، ونجـدد الاحزان

أحمد فؤاد نجم



رقم الإيداع : ٦١٧١ / ١٩٨٣

طبعت بمطابع شركة الامل للطباعة والنشر
احواز مورفيتلي سابقا
تليفون ٣٩٠٤٠٩٦


مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية
تحقيق :
المثقفون المصريون
وكارثة حرب الخليج
البحث عن محمد عفيفى مطر
الجلاسنوست والإبداع الأدبى
فى ذكرى سقوط سايجون :
ملف شعر المقاومة الفيتنامى
٦٨
ابريل ١٩٩١

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية/ شهرية يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى



السنة الثامنة/ ابريل ١٩٩١/ العدد ٦٨/ تصميم الغلاف للفنان:
يوسف شاكر الرسوم الداخلية مهداة من الفنان: عدلى رزق الله.



المراسلات: مجلة أدب ونقد/ ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت القاهرة/ت: ٣٩٣٩١١٤، ٣٩٢٢٣٠٦/فاكس (الأهالى): ٣٩٠٠٤١٢/ فاكس (اليسار): ٣٤٤٢٠١٣/ الاشتراكات: (لمدة عام) ١٨ جنيها/ البلاد العربية ٥٠ دولار للافراد ١٠٠ دولار للمؤسسات/ أوربا وأمريكا ١٠٠ دولار/ باسم الأهالى- مجلة أدب ونقد/ المقالات التى ترد للمجلة لاتعاد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر / أعمال الصف والتنضيد: نعمة محمد على،صفاء سعيد (مجلة اليسار)

رئيس مجلس الإدارة

لطفى واكد

رئيس التحرير

فريدة النقاش



مدير التحرير: **حلمى سالم**

سكرتير التحرير: **ابراهيم داود**

مجلس التحرير

ابراهيم أصلان/ د. سيد البحراوى/كمال رمزى/ محمد روميش

فى هذا العدد

افتتاحية

نشيدنا الممكن

فريدة النقاش

«والآن إنزاح الى الأبد شبح ڤيتنام»

قال الرئيس «بوش» هذه الكلمات وهو يزف للشعب الأمريكى خبر انتصاره على العراق، وتدمير جيشه وصناعته واحتلال أراضيه، بحجة تحرير الكويت التى ستتحول بدورها لقاعدة أمريكية...

كان الكابوس الڤيتنامى مايزال جاثما على صدور الأمريكيين، رغم انقضاء خمسة عشر عاما على الهزيمة التى ألحقها بها جيش التحرير الڤيتنامى لدى سقوط سايجون عام ١٩٧٥ فى أيدى الثوار، وخروج الغزاة الأمريكيين مدحورين... ثم جاء هؤلاء الغزاة هم أنفسهم.. بقيادة واحد منهم يدعى «نورمان شوارتسكوف» ليتقم من شعب العراق لهزيمة سابقة... وليمكنه حاكم العراق من هذا الانتقام.. وليقول لنا هو وبوش وحلف الأطلنطى... إن العدو هو العالم الثالث الآن... كما كان فى السابق.... وأن الفرصة سانحة لتأديبه بعد خروج الاتحاد السوفيتى من ساحة المواجهة، وقد كان عبر تاريخه الثورى سندا للعالم الثالث.

شبح ڤيتنام لايؤرق «بوش» وحده وانما هو يؤرق أمريكيين آخرين... بالملايين... كانوا قد شاركوا فى الحرب القذرة أو وقفوا شهودا عليها... وعذبهم ضميرهم طويلا وتظاهر بعضهم من أجل السلام، ورفض شباب كثيرون التجنيد... ومزقوا بطاقاتهم.. وساعد آخرون شعب ڤيتنام فى الدعاية لقضيته داخل أمريكا ذاتها.

وإذا كان بوش يتحدث كرجل مخابرات ورجل دولة عن العار الڤيتنامى القديم الذى غسلوه فى الخليج، فإن بضعة ملايين من الأمريكيين الآخرين يتذكرون الحرب الڤيتنامية باعتبارها عملا عدوانيا ضد شعب صغير مسالم وبعيد فى قارة أخرى، وكان هذا الشعب حينذاك يدافع عن إستقلاله وحرية ارادته ويطهر أراضيه من الغزاة، ويدفع ثمن اعتزازه بكرامته ووحدة أراضيه. كما أن هناك الآن بضعة مئات الآلاف من الأمريكيين يعرفون بدورهم حقيقة الحرب القذرة الجديدة التى أدارتها أمريكا ضد شعب صغير هو شعب العراق، لتمسح من ذاكرة الشعوب صورتها المهزومة فى ڤيتنام، وتفرض هيمنتها لا على بترول العرب فقط وإنما على أرض العرب أيضا، وهى تدشن عصرا أمريكيا جديدا بقوة الحديد والنار... بطائرات الشبح وبرنامج حرب النجوم... بقنابل الليزر.. وفلوس العرب... برامج التليفزيون... الاستهلاك... والساسة المأجورين. وسيبقى ذلك المشهد الحزين إلى حين بكل ماينطوى عليه من مهانة وإذلال للشعوب ومن إفقار وعدوان على السيادة... وإجهاض للأحلام.. وتلويح بالمكاسب الصغيرة فى مقابل الأمانى الكبيرة... والانصياع المطلق لقاء خبز مر..

نعم الى حين.. هكذا علمنا التاريخ، تاريخ الانكسار والانتصار، تاريخ الكبوة والقيام.. تاريخ كفاح الشعوب من أجل الحرية والكرامة.. حين أخفقت وتعلمت دروس الاخفاق لتنهض من جديد كعنقاء من الرماد

يادامى العينين والكفين

إن الليل زائل

لن يستطيع الاستعمار الأمريكى أن يزيح شبح ڤيتنام من ذاكرة الشعوب حتى وهو فى ذروه انتصاره على العرب بحيث تختفى الى الأبد كما يأمل الغزاه أحلام استعادة السيادة والسيطرة على المصير.. وإقامة عالم جديد له سيد واحد هو الانسان المتحرر من كل الاشكال القهر اجتماعيا كان أو قوميا...

قال شعب فلسطين ذلك بكل قوة حين خرج تورفع حظر التجول الذى أدى الى تجويعه، ليواصل إنتفاضته مجددا رافعا أعلام الدولة الفلسطينية المستقلة، رغم أن العصر ليس عصر استقلال، كما تقول لنا العدوانية الأمريكية والتوسعية الصهيونية.. واذ تخطط الأخيرة لقيام دولتها الأقليمية الكبرى على حساب العرب جميعا من الفرات الى النيل...

فهاهى ضفاف الفرات يحتلها الأمريكيون نيابة عن الصهاينة، بينما تحتل اسرائيل كل فلسطين وجنوب لبنان وهضبة الجولان، وتجرد اتفاقيات كامب داڤيد جل شبه جزيرة سيناء من السلاح وتضع فيها قوات الانذار المبكر، وتنشر بطولها وعرضها قوات متعددة الجنسيات... نحن العرب ندخل عصرا جديدا إذن، عصر إستعماريا صريحا.. يقول له شعب فلسطين فى الأراضى المحتلة لا...

وسوف تأتى الشعوب تباعا، لتقول لا، فصبراً جميلاً.

لقد واجهت شعوب مثلنا ظروفا لاتقل صعوبة وايلاما واستطاعت رغم الهيمنة أن تخرج

منتصرة.

وقد اخترنا فى هذا العدد ذلك المثل الذى سيظل رغم كل شئ يؤرق المستعمرين الأمريكيين ومن قبلهم الفرنسيين الذين إنتقموا فى هذه الحرب الجديدة ضد العرب من هزيمة سابقة ألحقها بهم الفيتناميون أولا ثم العرب ثانيا فى الجزائر حيث خرجوا مدحورين قبل ثلاثين عاما بعد إستعمار استيطانى دام مائة وثلاثين عاما...

ويومها تساءل أحمد عبد المعطى حجازى عن مصير العرب قائلا بخوف:

أأكون أنا آخر أبناء أبى...

ورد الشعب الجزائرى والشعوب العربية على سؤاله التراجيدى بنفى قاطع..

لا...ولا... وسوف تكون «لا» فى المستقبل القريب ملحمية أكثر شعبية بعمق وبصيرة.

نقدم لكم ملفا من شعر المقاومة الڤيتنامى، الشعر الذى ولد فى زمان المواجهة مع الإستعمار، مع وعد أن نعد مستقبلا قراءة شاملة لأدب المقاومة العربى فى كل الساحات والبلدان، وسنحاول عدم السقوط فى المباشرة السياسية أو الدعائية رغم إدراكنا أن مثل هذا الابداع يلعب دورا لايقل نبلا عن كل الأدوار الأخرى للأدب كمعرفة وتنوير وبهجة جمالية خالصة... ولكننا لانريد أن نخسر الأدب من أجل السياسة.

فى مثل هذا الشهر من عام ١٩٧٥ إندحر الجيش الأمريكى أمام الثوار الڤيتناميين وخرج مطرودا فى مشهد لابد أن نعمل بكل قوة حتى لاتنساه الشعوب، لأن أمريكا المأزومة تعد العدة مجددا للعدوان على بلدان أخرى فى العالم بعد أن سيطرت على البترول العربى بنفسها وأخذت تحرسه بقوات إحتلال.. وحيث يطلب الغزاة من أصحاب الوطن الأصليين أن يكونوا... «أهدأ من الماء وأدنى من العشب»

يتساءل هو شى منه ونحن معه وكأنما يتحدث عن الليل العربى

فماذا يفعل المرء فى ليل جاف كهذا؟

ولكن الليل الذى إحتل موقعا متميزا فى أشعاره لم يمنعه أبدا من أن يتلمس موقع الكوة التى ينسال منها الضوء وهى المهمة التى وهب نفسه لها كمناضل إشتراكى دفع به إختياره الانسانى والعقائدى لاكتشاف القوة غير المحدودة فى الشعب، طاقاته الكامنة. إنتمائه للوطن، حس الكرامة والأخوة الانسانية لديه.. قدرته على الخلق والإبداع... وعلى صنع الانتصار..

وعابر السبيل يتحسس مايبزغ فى نفسه من شعر. «فهوشى منه» كشورى يرى فى كل إنسان إحتمال المبدع، الشاعر الكامن الذى تتراكم على جذوة ألقه أتربة النشوة والقسوة التى يلحقها الاستغلال به، فيطفئ نوره ويقمع المبدع فيه، وتصبح الحياة عملية دفاع عن النفس كما فى غابة، ومن أجل مجرد العيش.. هكذا يتوارى الشعراء بين الملايين ... وهم بالملايين كإحتمال...

الذين يهيمون بلا رداء ولاطعام
بلا مأوى ولابيت...

ويدرك الشاعر كمناضل أن مثل هذه الخبرة المريرة فى الحياة ليست دائما شرا كلها إذ يمكن للمرء أن يخرج من شقاء التجارب ماسة معقولة: يصح هذا القول على الأفراد كما على الشعوب فى ظل المحن، يقول الشاعر ديونج هيونج لى:

النفق المظلم عالم ضوء لنا
من أعماقه يشرق مجد قميتنام
على المخابئ السريه..

وتتمنى الشاعرة لى أنه أكسوان:

ليتنى أكون شجره بامبو
حوافها حادة على الدوام
لكى ترد الغزاة

صحيح أن الاستعمار يزداد شراسة ويطمع فينا بعد خروج الحليف الرئيسى للتحرر خروجا مؤقتا من الساحة، لكن ساحة التحرر نفسها تتسع بامتداد العالم حتى فى داخل البلدان الاستعمارية نفسها، وهى قاعدة محتملة لدعم الشعوب فى المستقبل.. والتى من المؤكد أنها سوف تقاوم الهجوم بدءا بالدفاع النشيط عن نفسها...

تقدم فى هذا العدد مرة أخرى مقالة عن الأدب والجلاسنوست لمتخصص كندى فى الشؤون السلافية نشرتها مجلة قضايا الأدب السوفيتية الشهرية.. وتكاد تكتمل بهذه المقالة رؤية كنا قد بدأنا فى بلورتها فى أعداد سابقة حول الأدب الجديد فى ظل التحولات العاصفة فى الاتحاد السوفيتى التى أيا كانت نتائجها على مستقبل الاشتراكية فانها قد أكدت قيمة أساسية سوف يصعب على أى جهاز دولة قادم أن يمحوها وهى حرية التعبير.

«أن أعمال عصر الجلاسنوست فى الاتحاد السوفيتى هى أعمال كتاب جدد وأخرى لمؤلفين كانوا قد طوردوا واعتقلوا، وأولئك الذين تعرضت أعمالهم لتدخل الرقابة أو الذين تم تجاهل إنتاجهم بناء على تصورات سياسية..»

وفى هذه الفقرة القصيرة نجد تلخيصا مكثفا للمحنة التى ألحقتها البيروقراطية بحرية التعبير فى المجتمع الاشتراكى وعرقلت تطوره وسدت الأفق المفتوح بلاحدود أمام الأفضلية الكاملة للاشتراكية الحقة على نظام الغابة الرأسمالى الذى يقمع التعبير بطرق أكثر دهاء وإن كانت أشد قسوة لأنها تقوم على التزييف الشامل للوعى، بينما تتأسس الاشتراكية على الوعى الناقد...

إن العقاب الذى أنزلته البيروقراطية بالاشتراكية كان عقابا قاسيا وكانت واحدة من أبرز نتائجه التى تسجلها هذه المقالة هى التسلل البطئ للفكر الغيبى المثالى الذى دخل الى الأدب الجديد من واقع الركود والتسلط، ليسجل الكاتب «أن كتابات تولستايا تفترض أن حياة كل شخص يرسمها قدر غيبى، وأن القدر يسير الانسان نحو طريق محدد لايملك له تعبيرا..»

كما تكشف قصصها «أن الحياة أمر عسير، وأن الكثير منها وهمى وأن الانسان فى جوهره وحيد فى سعيه اليائس نحو أداء مهامه فى الوجود...»

فمثل هذه الروح لاتسيطر على بعض أبطال الأدب الجديد كإختيار وجودى أو عبثى خالص

دون أسس واقعية فى حياة مجتمع فقد القدرة على تجديد نفسه وبث الثقة فى الأفراد والجماعات حول صحة وجدوى الخيار الاشتراكى. صحيح إن التحولات التى تحدث فى وعى الناس هى عملية تتم يبطء شديد ولاتصل الى نهايتها بين يوم وليلة، ولكن سبعين عاما من الدعاية والايديولوجية العلمية كان بوسعها أن تغير هذا الوعى فى إتجاه النظرة المادية الواقعية للوجود والطبيعة وفعالية الانسان فيهما لولا الكوابح البيروقراطية التسلطية.. لولا الفساد وتراث حكم الفرد. وكم تكتسب معنى هذه الكلمات التى تبث لنا رسالتها ببساطة غلابة

«أن أى مجتمع يغض البصر عن الديكتاتور ثم يبرر وحشيته بطريقة دوجمائية هو مجتمع مقضى عليه بالهلاك..»

ورغم أهمية هذه المقالة فإن علينا أن نسوق هذا التحفظ الذى ينطوى على فكرتين رئيسيتين...:

أولاهما أن كاتب المقال يختار من بين مئات النصوص نصوصا بعينها فتبدو الصورة كما لو أن الأدب الجديد لايكشف الا عن وجه سلبى وفاسد للاشتراكية

ثانيتهما أن الفن هو أيضا عملية إختيار، وأن سنوات الاشتراكية فى الاتحاد السوفيتى لم تجعل كل الكتاب إشتراكيين- وهذا حقهم بطبيعة الحال- وليس من بين الأصوات التى إختار كاتب المقال أن يقدمها صوت إشتراكى. وعلى باحثين آخرين أن يجدوا مثل هذا الصوت الغائب..

وتحقيقنا الرئيسى فى هذا العدد يدور حول همنا المقيم «حرب الخليج» وموقف المثقفين منها، فنقدم لكم مايشابه اللوحه الكاملة التى تشكلها مواقف متباينة تتأسس قوميا وطبقيا وفكريا نعتبرها مادة أولية لحلقة نقاش تعد لها المجلة حول القضية ذاتها، باعتبار أن ماحدث- ولم ينته بعد بل لعله يبدأ الآن- هو أخطر ما واجهته الأمة العربية منذ هزيمة ١٩٦٧، ودور المثقفين فيه بالغ الأهمية بشكل استثنائى..

ويضم عددنا- فى هذا السياق- نداء من المثقفين المصريين بالافراج الفورى عن الشاعر المصرى محمد عفيفى مطر، الذى اعتقلته سلطات الأمن مؤخرا، بسبب موقفه الفكرى فى رفض الهيمنة الاستعمارية الجديدة.

كذلك تحل الذكرى الأولى لرحيل مستشارنا الأستاذ والباحث والناقد الصديق عبد المحسن طه بدر.. وفى الليلة الظلماء يفتقد البدر. فما كان أحوجنا لوجوده بيننا الآن بضميره اليقظ وصرامته مع نفسه، وخبره حياته المفعمة بالدروس الثمينة من إجتهاد وتجاوز للمرارة ومقدرة على إستشراف الآتى رغم حلكة الليل... وسيبقى تراثه حيا.. وفاعلا.. علامة لاتخطئها العين على إحتمال النشيد... النشيد الممكن.....

في ذكرى سقوط سايجون

شعراء من فيتنام

نستطيع ونستطيع ونستطيع

ترجمة وتقديم

محمد هشام

«في الليل المعتم.. خلقنا ضوء الأمل»

لي أنه اكسوان

عندما كان الفيتناميون يدافعون عن بديهية الانتماء للوطن، وعن حتمية انتصار الحقائق البسيطة رغم بأس خصومها، كان هناك من يسأل، مشفقا أو قانطا:

- هل يستطيع أولئك العزل من كل شئ سوى قوة الحق أن يصدوا أولئك المدججين بكل شئ سوى عدالة القصد؟

وكان الرد الفيتنامي بسيطا كحكمة الشعوب، وقاطعا كحكم التاريخ:

- نستطيع ونستطيع ونستطيع.

ولم يكن في القول زعم أو طيش. واضحا كان أفق الاختيار: غزاة يريدون من أصحاب الوطن أن يكونوا على الدوام «أهدأ من الماء وأدنى من العشب»، وأصحاب وطن يريدون لأنفسهم ما لايشتهيه الغزاة. وواضحا كان أفق النزال: وطن لاوطن له سواه، وغزاة لا أمس لهم هناك ولاجذور.

وفي غمار هذا النزال- الذي لم يجن الغزاة في منتهاه غير خيباتهم- تحقق في الزمن الفيتنامي هذا التوحد بين الشاعر والمقاتل، وبين المغني ومدى الغناء.

لم يلتمس الشعراء الفيتناميون- وهم ينشدون ويقاتلون في آن معا- إيقاع النشيد في أقبية

الحيل اللفظية أو متاهات الذهن المنعزل، بل اختاروا لصوتهم مساراً آخر يفضى إلى أفق أرحب عبر حزن العاديين وفرحهم ، وعبر دروب كدحهم من أجل يوم يألفهم.

ولم يخجل الشعراء الفيتناميون- وهم ينشدون ويقاتلون فى آن معا- مما تضج به قصيدتهم من وضوح وبساطة، فخلفهما عمر أدماه التشابك مع الغامض والعصى. وبينما راح كثيرون يفتشون فى هذه البساطة عما يسند القول بأن شعر المقاومين خلو من الجمال، وبينما راح أخرون يفتشون فى تفرد لحظة المقاومة عن تفسير- أو تبرير- لرداءة لايقيها التستر بنبل الغاية، كان الشعراء الفيتناميون يعرفون أنهم لا يبتغون من قصيدتهم غيرما تمنحهم، وأنهم-من ثم- فى حل من الأعذار، وأن على المنصتين إلى القصيدة أن يعيدوا تعريف الجمال، مثلما أعاد منشدوها تعريف البطولة.

ولم ينس الشعراء الفيتناميون يعرفون- وهم ينشدون ويقاتلون فى آن معا-أن القصيدة ليست سلاحاً، وأن من شأن مقارنة كتلك أن تسئ الى طرفيها على حد سواء،. فالقصيدة- فى آخر الامر وأوله- لاتستطيع أن تحرر وطنا أو تحمى طفلا من شظايا قنبلة، وليس لها أن تدعى لنفسها مالايدعيه أولئك الذين يموتون لينجو الباقون من موت آت. لكنها تستطيع أن تكون- كما أراد لها الفيتناميون- زاداً لمن يردون لزمنهم ماسلبه زمن الغزاة. وتستطيع القصيدة- كما ارادلها الفيتناميون- أن تمنح العطشى للحرية قدرة الحلم وصواب اشتهاء المستحيل.

تستطيع وتستطيع وتستطيع.

هوشى منه

* ضوء القمر

لا زهور ولا نبيذ فى السجن
فماذا يفعل المرءُ فى ليل صاف كهذا ؟
إلى الكوّة أمضى وأتطلع إلى الضوء القمرى
عبر القضبان راح القمرُ يحدق فى الشاعر

* رحيل قبيل الفجر

صاحت الديكة مرة واحدة فقط: لم يذهب الليل بعد
فى حاشية من النجوم يبحر القمر فوق التلال
وعلى الطريق مضى المسافر فى رحلة طويلة،
وجهه تصفعه هبةٌ إثر هبة من رياح الخريف الثلجية.

الشرق الشاحب غدا وردياً: يومٌ وليد
امحت آخر ظلال الليل.
نسيم دافى يهبُ عبر السماوات الرحبة.
وعابر السبيل يتحسس ما يبزغ فى نفسه من شعر.

* ناى زميل السجن

بغتةً يطلق نايٌ لحنا مفعماً بالحنين:
وفى أسى يعلو النغم، حتى يشرف على البكاء:
وعبر آلاف الأميال، وعبر جبال وأنهار،
يسافر حزنٌ موجع. وتلوح لنا أمرأةٌ
تتسلق برجاً بعيداً، ترتقبُ عودة شخصٍ ما.

* منصتاً إلى أرز يطحن

كم يعانى الارز تحت المدق!
لكنه يغدو بعد الطحين أبيض كالقطن.
وهذا ما يحدث للمرء في الحياة:
من شقاء التجارب يخرجُ ماسةٌ مصقولة.
(من مجموعة: يوميات السجن)

تـــوهـــــو

* منذ ذلك الحين

منذ ذلك الحين توهجت نيران الصيف فى نفسى،
وأشرقت شمس الحقيقة فى قلبى،
وغدت روحى حديقة مورقة مزهرة
طيوب عطرها فواحة وطيورها تغرّد على الدوام.

لقد ربطت قلبى بقلوب سائر البشر،
تاركاً حبى ينطلق إلى أبعد الآفاق،
وتوحدت روحى مع أرواح كلّ منْ يعانون،
لكى أضاعف قوى الحياة.

والآن أنا ابن آلاف الأسر

الأخ الأصغر لالآف من المهانين،
الأخ الأكبر لملايين الصغار،
الذين يهيمون بلا رداء ولاطعام، بلا مأوى ولابيت.

تـى هـانـه

حلم*

بغتةً يستيقظ الحلم
وأنا أعرف أنك بعيدة
على الحائط شعاع الشمس
وأنا أعرف أن الليل قد مضى.

.

النهار مفعم بالمساعى
والليل كله صويك
النهار مكرّس للشمال
وللجنوب الليل.

.

أينما أكون، أينما تكونين
نظل على الدوام معا
وحلم الليل الغابر
يضيء كلّ أيامنا المقبلة.

لـى أنه اكسوان

شجرة بامبو *

ليتنى أكون شجرة بامبو
حوافها حادة على الدوام
لكى تردّ الغزاة

.

ليتنى أكون شجرة بامبو
على مرّ الشهور والأعوام، ورغم العواصف والأعاصير
تظل تقاتل فى صمت، دون كللٍ
ليتنى أكون شجرة بامبو

تمدُّ جذورها في أعماق الأرض
فأغدو قريباً من أمي
.
ليتني أكون شجرة بامبو
وعندما تتلاشى ظلال الأعداء
سوف أغنّي في ظهيْرات الصيف.

ديونج هيونج لي

*ما أعظم وطننا

الأم تحفر الخنادق منذ أن كانت فتاة
والآن وقد غدا شعرها مع الزمن رمادياً
فإنها من جديد تحفر وتحفر تحت زئير البنادق
في الليالي الساهرة يدوي صوت معولها الحفار.
سنوات الحرب العشرون في وطني
ملأى بهذا الصوت- صوت الحفر الليلي المفعم بالحب،
الخنادق التي حفرتها أمهاتنا حصون قوانا
فهي تقي خطواتنا
على طريق المقاومة.
.
واسعةٌ أرضنا
لن يستطيع الغزاة أن يأخذوها كلها
وفي قلوب أمهاتنا
تحتشد أفواج وأفواج.
.
النفق المظلم عالم ضوء لنا
من أعماقه يشرق مجد فيتنام
على المخابىء السرية.
.
الأمريكيون الأشرار باغتوا أمّنا
لكنهم لم ينتزعوا كلمة واحدة من شفاهها
في تحدٍ واجهت التهديدات واللطمات والقيود.. كان صمتها مهيباً.
ما الذي يعميهم ويعجزهم عن الرؤية؟
.
أخيرا تركوها نصف ميتة
تكسوها الجروح وندوب الجروح القديمة
وأزداد شعرها بياضاً

لكن الليالى تظل دون انقطاع ملأى بأصوات حفر المعاول.
من كد الأمهات.
وهم يشقون أحشاء الأرض بلا كلل
سوف تبزغ قوى الشعب المقاتل
وسوف يسقط الأعداءُ فى جنون فزعهم
يحيط بهم الموت وصيحات معركتنا.

واسعة أرضنا
وقلوب أمهاتنا لاحصرَ لها.

اكسوان كاينه

العشب البرى *

أيها العشبُ البرى ياطفل الشمسِ والمطر
كيف الخلاص منك، أيها العصيُّ على الفَناَء.
فى موسم الفيضان
نظن أن العشب قد غرق
ولكن حين تنحسر الماء
يكون العشب، العشب البرى، هو أول ما يبزغ ثانيةً

أية ايقاعات تملأ فكرى
عندما يمر طريقى عبر المروج
لا أحد هناك، لاظل شجرة، ولكى تجد الطريق
أصنع طريقك، وامض قدماً للأمام.
منحنياً على بندقيته ينصتُ المقاتل
إلى أغنية عن حديقة ملأى بالفاكهة
لكنه بغتة يحلم بالمروج، بالعشب البرى
ومفعماً بالحنين يتحول فكره إلى قريته،
هناك حيث شظايا القنابل ولهيبها،
وحيث النيران تخلف الخراب،كل شىء دمر
لم يبق غير النيران وحطام الحديد
والأرض... ليس غير.

غضبٌ عارمٌ فى قلبه، وعلى كتفه البندقية
ومع رفاقه، يعود ثانيةً إلى قريته
وهناك يرى، أولَ مايرى، العشب

وَحْدَهَ، أثر الحياة الوحيد فى موطنه.

.

يمضى ليبحث عن أهل قريته
فيأتون ويلتفون حوله، وهم يتساءلون
وبعد أن يقال كل شىء. يبقى سؤال واحد حاد وجلى:
«فى الأرض... أرضنا، ألا يزال العشب ينبت؟»

.

منذ آلاف السنين والحياة فى أبسط صورها
كان الأرز رفيقها الحميم دوما.
فى حرقة ظهيرة الصيف يحلم المرء ببرد البساتين الخضراء

.

فى الغربة يحلم البعض بسحب الجبال
بالمطر، بالتل، بالغابة، وتتراءى للبعض سحب دخان
أو رائحة بيت فى الريح.

.

قليلون أولئك الذين لأحلامهم حد العشب
العفوى على جوانب الطرق
لاشأن له، مجهول، ومنسىً
لايخطر فى حلم... لكنه يواصل الحياة.

هؤلاء الشعراء

* هوشى منه HO CHI MINH (١٨٩٠- ١٩٦٩)

الزعيم التاريخى للشعب الفيتنامى، وقائد مسيرة نضاله من أجل التحرر والاشتراكية. انخرط منذ شبابه فى العمل الثورى، وسافر إلى باريس قبيل الحرب العالمية الأولى حيث نشط فى الكتابة للصحف والمجلات مدافعاً عن قضية بلاده، وشارك فى المؤتمر التأسيسى للحزب الشيوعى الفرنسى عام ١٩٢٠. بعد عودته إلى فيتنام أسس فى عام ١٩٣٠ «الحزب الشيوعى للهند الصينية» الذى قاد النضال ضد المستعمرين الفرنسيين وحلفائهم من كبار ملاك الأراضى. فى عام ١٩٣٦ عمل على توحيد المنظمات الوطنية والديمقراطية فى فيتنام فى إطار «الجبهة الشعبية المناهضة للامبريالية»، وفى عام ١٩٣٨ عمل على توحيد جهود الثوريين فى بلدان الهند الصينية وذلك بتأسيس «الجبهة الديمقراطية المتحدة للهند الصينية». فى أغسطس ١٩٤٢، أعتقل هوشى منه لنشاطه الثورى وظلّ سجيناً حتى نهاية عام ١٩٤٣، وخلال هذه الفترة كتب مجموعة قصائد بعنوان: **يوميات السجن**.وفى أغسطس عام ١٩٤٥ قاد مع رفاقه الثورة الشعبية فى بلده، وتم تأسيس جمهورية فيتنام الديمقراطية، وانتخب رئيساً لها. تصدى مع شعبه للغزو الاستعمارى الفرنسى الذى بدأ فى أعقاب الثورة بغرض استعادة السيطرة على البلاد، وكان انتصار الفيتناميين فى معركة «ديان بيان فو» عام ١٩٥٤ ضربة قاصمة لأطماع المستعمرين

أجبرتهم على الخضوع فى النهاية.

بعد النصر، سعى هوشى منه ورفاقه إلى استعادة وحدة البلاد التى شطرها المستعمرون بالتحالف مع الحكم العميل فى الجنوب، كما سعى إلى ترسيخ البناء الاشتراكى فى الشمال من خلال إصلاحات اجتماعية واقتصادية وسياسية واسعة. منذ عام ١٩٦٤ قاد هوشى منه المقاومة البطولية للشعب الفيتنامى ضد العدوان الأمريكى الهمجى الذى كان مآله الهزيمة والاندحار فى عام ١٩٧٣.

ومنذ ذلك الحين ظل النصر الفيتنامى درساً لكل الغزاة، وملهماً لنضال شعوب العالم بأسرها.

* توهو TO HUU (١٩٢٠-)

اسمه الأصلى «نجوين كيم ثانه». انخرط منذ شبابه فى العمل الثورى، وانضم فى عام ١٩٣٨ إلى الحزب الشيوعى فى بلده. قاد انتفاضة تحرير مقاطعة «هو» خلال ثورة عام ١٩٤٥، وشارك فى المقاومة الوطنية ضد الغزاة الفرنسيين والأمريكيين. منح جائزة لوتس من اتحاد الكتاب الأفريقيين الأسيويين عام ١٩٧٠. من أعماله الشعرية: **قصائد المقاومة الأولى** (١٩٤٥)، **الرياح الكاملة** (١٩٦١)، **إلى الجبهة** (١٩٧٢)

* تى هانه TE HANH (١٩٢١-)

من الشعراء الذين برزوا قبل ثورة عام ١٩٤٥ ثم اغتنوا بزادها النضالى. شارك فى المقاومة الوطنية منذ عام ١٩٤٦. من أعماله الشعرية: عصر الإزهار (١٩٤٤)، قلب الجنوب (١٩٥٦)، صوت الأمواج (١٩٦٠)، خاتمة الأغنية (١٩٧٠)، على مر الأيام والشهور (١٩٧٤).

* لى أنه اكسوان LE ANH XUAN (١٩٤٠- ١٩٦٨)

اسمه الأصلى «كالى هاين»، شارك فى جيش التحرير الشعبى، واستشهد فى معركة فى سايجون أثناء النضال لاسقاط الحكم العميل فى جنوب فيتنام. من أعماله الشعرية: أزهار جوز الهند (١٩٧١)، نجوين فان تروى- قصائد (١٩٧١).

* ديونج هيونج لى DUONG HUONG LY (١٩٤٠-)

اسمه الأصلى «بوى مينه كوك». منذ عام ١٩٦٧ شارك فى حركة المقاومة ضد العدوان الأمريكى. من أعماله الشعرية: هذه الأرض التى جعلت منى مقاتلاً (١٩٧١).

* اكسوان كاينه XUAN QUYNH (١٩٤٢-)

عملت فى بداية حياتها فى «الفرقة الشعبية القومية للغناء والرقص»، ثم تحولت إلى الأدب فى عام ١٩٦٠. تشارك منذ عام ١٩٦٤ فى تحرير المجلة الأسبوعية: الفنون والآداب. من أعمالها الشعرية: براعم الزمرد (١٩٦٨)، زهور على حواف الخنادق (١٩٦٨)، رياح من لاوس، ورمال بيضاء (١٩٧٤).

وهذه القصائد

* ترجمت القصائد عن الانجليزية، طبقاً للنصوص الواردة فى NGUYEN KHAC VIEN AND HUU NGOC, VIETNAMESE LITERATURE, (HANOI: RED RIVER) N.D كما تم إعداد سير الشعراء استناداً إلى المرجع نفسه. وأعدت سيرة هوشى منه استناداً إلى كتاب:
جورج عزيز، هوشى منه، سلسلة «اقرأ» (القاهرة: دار المعارف. ١٩٦٩)

** استفادت الترجمة الحالية من الترجمات السابقة لبعض قصائد الشعراء الفيتناميين، وخاصة:

– ترجمة قصيدة هوشى منه «ناى زميل السجن »، المنشورة فى مجلة لوتس– الأدب الأفريقى الأسيوى، المجلد الثالث، العدد السابع، يناير ١٩٧١ (القاهرة: المكتب الدائم للكتاب الأفريقيين الآسيويين)

– ترجمة قصيدة توهو «منذ ذلك الحين»، المنشورة فى مجلة الأدب الأفريقى الآسيوى، المجلد الأول، العدد الرابع، أكتوبر ١٩٦٩ (القاهرة: المكتب الدآئم للكتاب الأفريقيين الآسيويين)

تنويه

تعتذر «أدب ونقد» عن عدم وفائها بنشر ما أعلنت عنه فى العدد الماضى لجدة موضوعى محمد عفيفى مطر وتحقيق العدد. وتعد بالالتزام فى اعدادها القادمة.

كما تعتذر عن الخطأ الذى وقع فى مقال الرواية الاستعمارية فى العدد الماضى اذ كتبت ان الموضوع ترجمة عايدة لطفى والصحيح انه اعداد وعرض وتقديم عايدة لطفى ود. أمينة رشيد.

تحقيق

المثقفون المصريون وكارثة حرب الخليج

اعداد

ابراهيم داود



محمود أمين العالم/ محمد عودة/ فؤاد زكريا/ أحمد عبد المعطي حجازي/عدلي رزق الله/ أمين اسكندر/ عادل السيوي/ فيليب جلاب/ فريدة النقاش/ غالي شكري/ أحمد فؤاد نجم/ محمد عصفور/ ابراهيم منصور/ أمينة رشيد/ حلمي شعراوي/ محمد سليمان



اختلف المثقفون حول كارثة الخليج، وأيا كانت أسباب الاختلاف فإن النتيجة واحدة:- انكسار مابعده انكسار، عراق خارج القرن العشرين، اسرائيل تزهو،مزيد من التبعية، امريكا فوق الجميع ودماء بيننا.
أختزلت الهزائم فى هزيمة واحدة. لم ينتصر منا أحد. ولم يُهزم سوانا.

ارتكب صدام الخطأ فاستجار النفطيون بأمريكا وحلفائها فارتكبوا الخطيئة، ودفعنا جميعاً الثمن.
ولم يبق غير أن نتدبر، وأن نناقش عوراتنا. لنعرف كيف أصاب الغزاة الجميع.
وهذا التحقيق محاولة لكشف التباين والصدع الذى أحدثته الكارثة وسط المثقفين، لعلنا نستطيع أن نستشرف الأمل في مواجهة المستقبل.
ولعله يكون بداية لحوار جاد بيننا جميعا، وستعقبه- قريبا- «مائدة مستديرة» تنظمها «أدب ونقد»، بين المهتمين من المفكرين والمثقفين، استجابةً لدعوة رددها أكثر من مثقف عبر هذا التحقيق، واستجابةً لحاجةٍ فكريةٍ ماسة.

محمود أمين العالم:

لا يأس مع التاريخ

ان الصدع الذى حدث بين المثقفين العرب- ازاء أزمة الخليج- هو اختلاف فى مناهج الرؤية وخصوصا حول قضية الوحدة العربية، فمازال اسلوب الوحدة اسلوبا مختلفا عليه وكذلك قضية الديمقراطية التى اثبتت الأزمة انها كانت قشرية.

وعندما تتأمل المواقف المختلفة حول أزمة الخليج نراها تشعبت بين موقفين أساسيين: موقف يرى أن القضية بين العراق والكويت، وبنى كل مواقفه عند هذه الآليه، وبعض الذين اتخذوا هذا الموقف وقفوا عند هذه الحدود ولم يدركوا أن خلف هذه الآلية آليات أكبر

وموقف قومى شوفينى تقليدى قديم (يمكن أن ننسبه الى الفكرة البروسية القديمة أو أساليب الوحدة الاوربية فى القرن التاسع عشر) واعتبر هؤلاء أن غزو العراق للكويت هو انتصار للبرجوازية المتطورة على الاقطاع وانهم يتحركون مع التاريخ بتأييدهم للغزو. وقرأت مقالا لكاتب مغربى يقول فيه أن ماتحقق هو تحقيق للديمقراطية، لأن الوحدة هى المفتاح السحرى لكل شئ

وأنا أزعم أن المفهوم الشوفينى غير الديمقراطى للقومية العربية الذى مازال معششا فى رؤوس الكثيرين كان مسئولا عن رؤية محددة لهذا الغزو، وأرى أنه لاسبيل للوحدة إلا بالعمل الديمقراطى. والرأى الذى تمسك بالموقف الشرعى البحت نسى الدلالة العامة لهذه الغزوة فى اطارها الدولى، فوقف بشكل مباشر ضد الغزو، واستمر فى الادانه حتى بعد تدفق القوات المتحالفة، ثم بعد العدوان الغاشم للقوات المتحالفة تحت مصطلح تحرير الكويت.

ولم يستشف هؤلاء شيئا من تكدس القوات الأمريكية، ثم موافقة العراق على الانسحاب بدون شروط والتأكد من أن ماحدث ليس تحريرا للكويت ولكن لسحق القوة العراقية العسكرية بل والبنية الاساسية للعراق.

وكانت أكبر وثيقة على ذلك المقال الأخير للدكتور فؤاد زكريا الذى لم يشر فيه الى امريكا ومخططها فى المنطقة والدور المبيت لضرب العراق إلى جانب اعادة ترتيب توازن القوى لصالح اسرائيل وتحقيق السيادة الامريكية على العالم وتكثيف الوجود الامريكى فى المنطقة.

نحن اذن امام موقفين: موقف جزئى جدا أستطيع أن أقول انه شكلى يرى أن القضية هى غزو العراق للكويت، وموقف آخر تغافل عن هذا الغزو، وكلا الموقفين مخطئ رغم أن لكل منهما مبرراته الموضوعيه فاذا كان الاول جزئياً جدا فالثانى مطلق فى عمومياته. وفى تقديرى أن الموقف الصحيح هو الاجماع العربى على رفض الغزو العراقى للكويت ورفض التدخل الاجنبى وكشف المخطط الامريكى منذ البداية والتمسك بحل النزاع فى اطار عربى وادانة الغزو وحل بعض المشاكل المعلقة بين الطرفين (وكلنا يعرف أن الكويت ارتكبت حماقات قبل الغزو وساعدت عليه)

وللأسف الشديد أغفل البعض الخطر الاكبر وهو الامريكان ووقف عند غزو العراق للكويت.

والجانب الآخر اغفل الغزو العراقى للكويت وجعلوه قيمة كبيرة مما زاد عناد الجانب العراقى دون ربطه برؤية الواقع (الاتحاد السوفيتي يضعف، أمريكا فى أزمة وتبحث عن حل مشاكلها فى الخارج، لم يذهب أحد من أجل الكويت ولكن من أجل البترول).

أنا أدين الغزو العراقى وأدين الدول النفطية الخليجية وأدين التدخل الأمريكى وأدين أيضا الموقف المصرى، لالتدخله فقط ولكن لضعف مصر، وارى أن ماحدث هو امتداد لكامب ديفيد والانفتاح الاقتصادى وبسبب العلاقة السياسية مع أمريكا، واللاديمقراطية داخل البلاد والتدهور والتدنى فى وضعنا العالمى والعربى

ولو كانت مصر فى قوتها لماضربت اسرائيل لبنان ولا المفاعل النووى العراقى ولماغزت العراق الكويت.

الآن تحتل الارض العربيه، وأمريكا جاءت لتبقى، العراق لاتزال محتلة، والمؤامرة لم تقف عند ضرب الجيش والشعب العراقى فقط بل تجاوزتها لتفتيت العراق

ينبغى أن نقف ضد عملية التفتيت والانقسام ونقف من أجل خروج أى قوات أجنبية فى المنطقة وخلق نظام عربى لتحقيق الامن

ينبغى أن نقف ضد تصفية القضية الفلسطينية وضد ضرب منظمة التحرير لأن مايقال- ببجاحة- عن اعادة البحث عن قيادة جديدة للمنظمة شئ مفزع. وعلينا أن نعلم أن الفلسطينيين فقط هم الذين يختارون قيادتهم وعلينا الآن العمل من أجل:

١- التضامن العربى

٢- حماية وحدة الشعب العراقى

٣- خروج كل القوات الاجنبية

٤- حماية الثورة الفلسطينية من التصفية والدفاع عن منظمة التحرير

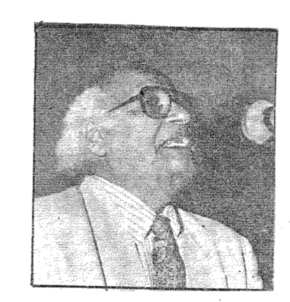
٥- البحث عن دعم للنظام العربى لاعلى اساس سياسى فقط ولكن على اساس اقتصادى، ورأيى أن التوزيع الحقيقى للثروة يأتى عن طريق المشروعات المشتركة.

ان دور المثقفين دور أساسى فى الفترة القادمة. وزطالب بمؤتمر عام للمثقفين العرب، والخروج بموقف واع على الاقل بخلافاتنا لأننى أرى انه لايأس مع التاريخ

محمد عودة:

غارات المثقفين!

الثقافة السائدة فى بلدما هى وفق قاعدة صحيحة ثقافة الطبقة السائدة والمثقفون «السائدون» فى بلدما هم من تفرزه هذه الطبقة. وهى فى مصر حلف عريض من نفاية كل الطبقات خلقه


محمود أمين العالم


فؤاد زكريا

السادات الذى جمع شتاته ونسقه وكونه وجعل منه قاعدته فى السلطة واتخذه أداه لتصفية الثورة!

وقد انتشل السادات هذه «الانقاض» من القاع السحيق الذى ألقيت فيه وردلها السلطة والثروة باسم الانفتاح والديمقراطية، وضمن لها البقاء والحماية تحت مظلة الحلف الاسرائيلى الامريكى الذى عقده فى كامب دافيد.

وخلال عشرين عاما أفرزت هذه الثقافة جيشا من رؤساء التحرير والصحفيين والكتاب والفلاسفة والاذاعيين والمؤلفين والشعراء مادحى الخلفاء. وتصدر هؤلاء واحتكروا أجهزة الاعلام ومنابر الثقافة فى بلد أثمن ما يملكه الثقافة!!

وكانت أزمة الخليج فرصة ذهبية لتؤكد فيه هذه الطبقات والفئات ومثقفوها الولاء وصدق الوفاء، والطاعة العمياء!! وتسابقوا فى اثبات انهم ملكيون أكثر من الملك، أمريكيون اكثر من المستر بوش. سعوديون أكثر من خادم الحرمين، كويتيون أكثر من الأمير واسرائيليون أكثر من المستر شامير «المعتدى عليه»!!

وقاموا بمائة ألف غارة موازية على العراق وحاكمه صدام، والذى كانوا حتى الأزمة يمدحونه ويتغنون به ويتقبلون جوائزه وهداياه ويخطبون وينشدون فى مهرجاناته وبنفس الحماس الملتهب الجياش الذى يبدعون به الآن

ولله الامر من قبل ومن بعد

د. فؤاد زكريا:

أدعو إلى ندوة للمكاشفة الفكرية

هذه الأزمة ، بلاشك، أحدثت انشقاقا حادا وعنيفا بين المثقفين. ومن المؤسف ان الكثيرين

منهم لم يتمكنوا من التزام حدود النقاش العقلانى عند عرضهم لآرائهم فيها، مما يدل على أن الموضوع بأكمله قد مس وترا شديدا الحساسية فى نفوسهم.

ولو كان لى أن أقدم تعليلات لهذا التخبط فى الفكر لقلت إن سببه الرئيسى هو ذلك الجمود المذهبى الذى جعل فئة غير قليلة من مفكرينا تتحجر عند مقولات الخمسينات والستينات، وتعجز عن إدراك المتغيرات الحاسمة التى طرأت على العالم وخاصة بعد التحول الهائل فى عام ١٩٨٩.

ومن ناحية أخرى فقد اتضح للأسف أن الكثيرين ممن ينادون دواما بالدعوة إلى حقوق الانسان وحرياته، لايتحمسون لهذه المبادئ بالقدر الكافى حين يكون الأمر متعلقا بغيرهم.

وهكذا وجدنا أن طبيعة النظام الديكتاتورى فى العراق تكاد تنسى فى خضم الدفاع الحار عن هذا النظام باعتباره المتصدى للامبريالية الأمريكية والممثل الحقيقى للأمانى العربية... الخ.

وهذه فى رأيى أخطاء فكرية واضحة لايمكن التغلب عليها إلا بمواجهة مباشرة. وقد لفت نظرى أن الصراع بين التيارين كان يدور بشكل منفرد، بمعنى أن كل طرف كان يتكلم بمعزل عن الآخر، ولم يحدث فى حالةواحدة أن دار حوار مباشر بين الطرفين.

ولذلك فإننى أدعو إلى تنظيم «ندوة» فكرية جادة، يشارك فيها ممثلون رئيسيون لوجهتى النظر فى موضوع الصراع، وتتم فيها مصارحة كاملة، مع إعطاء الحرية التامة لكل من الطرفين كيما يعبر عن رأيه كمايشاء.

وأتوقع أن يكون لمثل هذه الندوة صدى كبير، حيث أنها ستكون أكبر مظاهر المصارحة والمكاشفة طوال هذه الأزمة التى أحدثتانقساما عميقا بين شطرين أساسيين من مثقفى هذه الأمة.

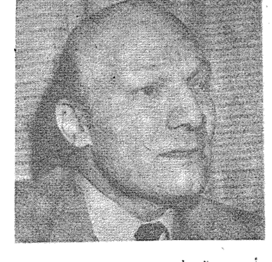
أحمد عبد المعطى حجازى:

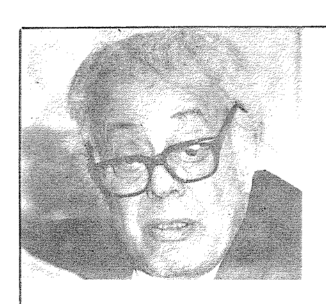
عقل غنائى يستخفه الحلم

لو أن السؤال كان عن سبب «اختلاف» المثقفين فى الرأى حول أزمة الخليج، لكان الجواب أن السبب هو اختلاف المنابع الفكرية والانتماءات والاجتهادات الاجتماعية والسياسية. لكن السؤال يتحدث عن «انشقاق»، والانشقاق قد يحمل معنى الانفعال والتعصب والطابع الشخصى للموقف وغياب الأسس العقلية التى نفهم منها مقاصد أصحاب الرأى وأسباب اختلافهم.

وأنا أميل إلى أن ردود فعل المثقفين المصريين والعرب عامة كانت «انشقاقا» بالمعنى الذى أشرت إليه ولم تكن اختلافا. والسبب فى رأيى يتلخص فى كلمة واحدة هى: «الأزمة» الشاملة المعقدة التى يمر بها العقل العربى ويمر بها العمل الثقافى ويمر بها المثقفون.

لقد تطورت الأمور فى بلادنا خلال الأعوام الخمسين الماضية (منذ نكبة فلسطين ١٩٤٨ إلى الآن) وانتجت سلسلة من الكوارث القومية والوطنية التى وقف العقل العربى أمامها مذهولا، لأنه


أحمد عبدالمعطى


محمد عودة

حتى الآن عقل فردى انفعالى غنائى يستخفه الحلم ويحطم جناحيه أول انكسار.

عقل مقيد بسلطة الدولة، وسلطة الماضى المتحجر، وسلطة الآخر المتفوق. عقل محروم من القوانين التى تضمن له الحرية، ومن التقاليد التى تحرس هذه القوانين. محروم من المؤسسة الثقافية المستقلة ، ومن الخبرة التى يحققها تراكم التراث العقلانى، ومن الشجاعة التى يكتسبها المثقفون من خلال التحامهم بالواقع ونجاحهم فى تطويره ودفعه إلى التقدم.

العقل العربى يعيش حالة الهزيمة أو آثارها. ومن المؤكد أن كثيرا من المثقفين الذين تعاطفوا مع صدام حسين فى أزمة الخليج، كانوا مندفعين عاطفيا بالإعجاب بوقوفه فى مواجهة الأمريكيين، الذين وقفوا فى أكثر المعارك التى خضناها فى صف خصومنا وأعدائنا. وقد نسى هؤلاء المثقفون، فى هذا الاندفاع، أن هزائمنا قد وقعت أولا لأن الطغاة هم الذين كانوا يقودوننا فى المعركة.

ولقد ورث المثقفون العرب، من أقص اليمين إلى أقصى اليسار، انتماءاتهم، فالتيارات الفكرية عندنا اعتقادات ومسلمات لها طابع دينى، وليست نشاطا عقليا يعى حريته ومسئوليته. ولذلك نرى مثقفين يندفعون إلى مواقف، تملقا للحكومة أو المؤسسات الرسمية.

وربما رأينا، فى بعض الأحوال، أن الرأى العام أعقل من بعض المثقفين، وربما رأينا أيضا أن الرأى الرسمى أكثر رصانة من موقف بعض المثقفين.

والمثقفون، لهذا كله، جماعات منطوية على نفسها، أو جماعات تعمل فى خدمة غيرها، ولهذا يسهل الضغط عليها وابتزازها.



جرحت السكينة رقبتي حين هو جمت الكويت
وقطعت السكينة رقبتي حين تدمر العراق.
لم يتركوا لنا إلا البكاء
فإليكم بعضا منه على الورق.

عدلى رزق الله







أمين اسكندر:

تعددت نماذج السقوط

اذا كانت هناك ايجابيات لحرب الخليج، فسوف تكون فى مقدمتها كشف عوارت كثير من الرموز الفكرية والثقافية والسياسية داخل مصر العربية.

وانى على يقين بأن تلك الأزمة قد وصلت الى حد إحداث بعض التمزقات فى بنى الفكر العربى، فزاد الصراع والتناقض، واتسعت الشقة بين الثقافة الموروثة والثقافة المعاصرة، وبين العلم والعصرية ودعوى التراث وبين المبادئ المعلنة والسلوك المتبع من نفاق.

وذلك بعد أن حاولت ثقافة النفط ان تكرس ازدواجيات لامعنى لها الإمسايرة التخلف وقبول الامر الواقع، والايمان بالرؤية التوفيقية (العلم والايمان- الاصالة والمعاصرة- الوافد والموروث- الاتباع والابداع) ولما كانت الفئة المثقفه هى الفئة غير المندمجة، والحاملة لحلم التغيير وبناء المستقبل، قد قبلت الواقع، وخانت الدور والمهمة- دور النبراس ومهمة النقد الاجتماعى- صار من المؤكد ان تصدمنا الوقائع العينية للمثقف العربى فى أزمة الخليج، والتى تؤكد لنا انه قد حان الوقت لتقديم خطاب استقالة تلك الرموز عن دورها فى نقد ماهو كائن والحلم بما يجب ان يكون. بل صار من الواجب علينا، ان نحول خطاب الاستقالة الى خطاب ادانة ، ونحن هنا لاندين من أيد العراق او الكويت، ولكننا ندين المثقف الذى تحول الى بوق للسلطة، والذى قرر أن يعظم من الخاص على حساب العام، والذى وقف متفرجا عندما تكشفت ابعاد المؤامرة على الأمة العربية، والذى بنى موقفه على جانب وتناسى جوانب اخرى لها نفس القياس القيمى، والذى برر استدعاء الوجود الاستعمارى على ارض الوطن العربى وهلل للإقتتال العربى.

ولقد كان موقف الفقيه الاسلامى خالد محمد خالد خير شاهد على مانقول فذلك العالم الفقيه هو صاحب اقوى المواقف المؤلفة على ارضية التنوير والديمقراطية والعدالة ومحاربة الاستعمار، ولكنه فى أزمة الخليج كان داعيا لدخول القوات الامريكية، واصفا بوش بالمحرر والمخلص من ديكتاتورية صدام حسين، وتناسى «ديمقراطية» الخليج والنظام المصرى والنظام السورى. وتصدمنا مقالة الدكتور فؤاد زكريا «اين الخلل» بجريدة الاهرام، والتى يصرح فيها بالآتى «اعترف للقارئ بأننى أسفت أسفا شديدا حين سمعت نبأ بدء الحرب البرية التى نشبت حين رفض العراق الانذار النهائى بالانسحاب من الكويت، ولكن سبب اسفى كان مختلفا كل الاختلاف عن تلك الاسباب التى ينادى بها أناس يتصورون ان تدمير العراق جريمة ولكن تدمير الكويت عمل قومى وحدوى، وان الجيش العراقى، بعد كل ما ارتكبه فى الكويت من فظائع..... هو جيش عربى وطنى يمكن ان يكون فى المستقبل رصيدا للأمه العربية» وفى مقطع آخر من نفس المقال: .

«إن البعض يتحدثون عن تجاوز القوات المتحالفة لهدفها الاصلى، وهو تحرير الكويت الى هدف آخر شرير، هو تدمير العراق وتقطيع اوصاله وعلى الرغم مما يعتصرنى من ألم كلما رأيت مدنيا عراقيا يتألم أو جدارا عراقيا يتهدم، فإنى لا أملك ، الا أن اعجب لقصر نظر اصحاب هذا

الرأي، فأنا من المؤمنين بالفعل بأن الحرب هى الحرب ومادامت الامور قد وصلت الى مرحلة القتال المسلح... من العبث ان يقول البعض منا للأمريكيين فى هذه الايام: اقتصروا على تحرير الكويت واتركوا أرض العراق وشعبه فى سلام»

وتأتى صدمتنا من مفكر كبير بوزن د. فؤاد زكريا، صاحب اسس التفكير العلمى- لأنه تناسى أولا أن الكويت قد اعترفت بسرقة البترول العراقى، وأن دول الخليج قد أغرقت السوق العالمى بالنفط مما اوصل سعر البرميل الى تسع دورلات وهذا ماسبب كارثة اقتصادية لدولة خارجة من حرب شرسة مع ايران ولولا صمردها فى تلك الحرب لسقطت كل مشيخات البترول، ولم يكن ذلك الصمود إلا دماء عربية عراقية روت التراب العربى. اما حكاية الديمقراطية فتلك اكذوبة كبرى ويكفى ان اقول للدكتور زكريا عين لى قطراً عربياً واحدا مؤمنا بالديمقراطية.

للأسف فلقد غلب صاحب اسس التفكير العلمى- الخاص على العام.

اما الروائى العربى الكبير نجيب محفوظ- وهو احد الغارسين لبذرة العلمانية والعقلانية- نجده يصرح فى حديث لجريدة «لوبون» الفرنسية بأنه «لاتصدقوا صدام حسين لأنه علمانى»

شئ غريب اذا كان صدام حسين علمانيا فماذا يكون إذن نجيب محفوظ؟

وفى الحقيقة لقد تعددت نماذج السقوط، حيث اكدت تلك الأزمة، ان أزمة المثقف العربى ليست كامنة فى البناء المعرفى فقط وانما هى أزمة البناء الاجتماعى ايضا، فلم تكن الاشكاليات الفكرية الوهمية والحقيقية تعبيرا منفصلا عن ازمة التخلف والتبعية، تخلف البنى الاجتماعية وتبعية النظم السياسية.

ولذا صار من الواجب على جيل المثقفين النقديين أن يعملوا النقد فى كل ذلك الصرح الثقافى المنهار على أسس من العقلانية والنقد الاجتماعى.

عادل السيوى:

هزمتنا حساباتنا الصغيرة

هذه الوقائع غير ملهمة، لاتدفع الفنان للتأمل الخلاق، وإنما تمنحه الرغبة فى الاختباء والبكاء المر.

تقودنى الأحداث لأن أغمض العينين، حتى لا أرى وجه الخيبة العربية يطل مرة أخرى حزينا و كابيا، لان اصرخ بالله، لماذا يمضى بى العمر وسط هذا الركام من الهزائم والاكاذيب؟

صدام هو التعبير الفاجع عما حل بجماعتنا، انهيار الاحلام، ونمو الفردية الضيقة. لقد تخلق الوهم امامنا، فارضعناه جميعا من خوفنا وتزلفنا، حتى انتصب شاهدا فجا على عجزنا وانفراطنا.

نعم هناك لوحة ممكنة لهذا الزمان، سنرى فى مقدمتها أمراء النفط والعسكر مع سادة الغرب على مائدة، يأكلون فيها من لحم الشعراء والفقراء، وفى خلفية الصورة سماء مظلمة، عصر

وسيط يطل، قرن امريكى تزخرفه الصواريخ.

أقول لأهلى، ياقوم، لقد فقدنا الرغبة فى المواجهة والمصارحة، هزمتنا حساباتنا الصغيرة، لن يأتى وافد غريب ليعلق لنا الجرس، علينا ان نسترجع ايمانا قديما بجماعتنا، وان ندفع الثمن، لخلق ارادة جماعية جديدة، نواجه بها ماسوف ياتى.

فيليب جلاب:
أمريكا ولى الأمر!

فى الشريعة الاسلامية، فى القوانين العلمانية، فى كل شرائع البشر لايمكن أن تدفع جريمة صغرى بجريمة اكبر... هذه قاعدة أصولية وانسانية.

صدام حسين ارتكب جريمة غزو، هل استدعى له مجرما محترفا، معروف أنه يتخذ موقفا ضد الأمة العربية كلها، ويعمل فى الاساس لصالح اسرائيل فى المنطقة لكى يعاقب على هذه الجريمة التى ارتكبها عربى ضد عربى؟

واذا قيل: العرب لايملكون القوة!. هل يبرر هذا استدعاء شركة اجنبية لادارة شئون الأمة العربية؟

ومن الذى قال ان العرب لايملكون القوة؟

هل مصر والسعودية والجزائر وسوريا وليبيا وتونس والمغرب وبقية جيوش المنطقة أضعف من الجيش العراقى، هل هذا يعقل؟

الامريكيون وغيرهم ظلوا يضخمون فى قوة الجيش العراقى حتى وصل الامر إلى الخداع المكشوف وهو أن الجيش العراقى هو رابع أقوى جيش فى العالم!

وهذا سخف يعرفه الجميع.

أمريكا تتصرف الآن مع المنطقة كأى ولى أمر يتعامل مع أطفال صغار.. فهل رأى المثقفون المخاطر المترتبة على تدخل الجيش الامريكى فى المنطقة؟ وهل يريحهم هذا الاذلال الأمريكى لشعب وجيش عربيين وللأمة العربية كلها حتى لوكان صدام حسين هو المسئول فى البداية؟

هل يعرف هؤلاء المثقفون أثر هذا على مصير الامة العربية حتى خمسين سنة قادمة؟

هل يعرف أحد أن اسرائيل- الآن- هى القوة الوحيدة سياسيا وعسكريا واستراتيجيا فى المنطقة العربية؟

وهل كان الثمن الفادح الذى دفعه العراق والامة العربية قد دفع لوتم اعطاء فرصة ستة شهور أخرى للحصار الاقتصادى والعسكرى دون حرب؟

وانظر الى الثمن البشرى والمصير الرهيب للأمة العربية، وانظر الى التقديرات الرسمية العربية التى تفيد أن تعمير التخريب الذى حدث فى العراق والكويت والسعودية يحتاج الى ١٠٠٠ مليار دولار، وكل هذا لكى تنسحب قوات الغزو العراقية من الكويت بعد سته شهور فقط وليس

بعد عام ! لاننا لاتتحمل استمرار غزو بلد عربى لبلد عربى أكثر من سته شهور!

ولكننا نتحمل احتلال واستيطان اسرائيلى صهيونى فى أعز بقعة فى الامه العربية لمدة ٤٣ سنة

كل هذه حجج فارغة!

وأرى الموقف الحقيقى لأى مثقف عربى قومى هو أن يرفض الغزو العراقى، وأن يكافح من أجل طرد هذا الغزو تحت مظلة عربية، تحفظ للأمة العربية احترامها وكيانها وتبعد الهيمنة الأمريكية الرهيبة التى لم تحدث بهذا الحجم منذ مئات السنين...

أما عن موقف الاهالى: لايريد الزملاء المثقفون أن يفهموا أننا نريد أن نمارس الديمقراطية عمليا. نشرنا رأى الحزب الرسمى والتزمنا به وهو ضد الغزو العراقى للكويت، وطالبنا العراق بالانسحاب، ونشرنا سلسلة من المقالات لكتاب من التجمع ومن خارجه يتهمون صدام بأنه لص بغداد وأكبر طاغية عرفه العرب وأنه مجرم وسفاح ، وبينهم مقال للدكتور فؤاد زكريا. فلماذا لاتؤخذ هذه المقالات اذن بأن الاهالى مع الكويت؟ لأن هناك سوء نية.

ونشرنا مقالات- على استحياء- فيها تأييد لنظام صدام حسين ونحن نزعم أن ماحدث من اتهامات وخلط متعمد ضدنا يرجع إلى أن موقفنا ليس بسيطا، ولاينطبق عليه: أبيض وأسود.

وأعجب من الذين نذروا حياتهم- كما يقولون- ضد النفوذ الاجنبى والاستعمار الاجنبى ولايشعرون بأى تأنيب ضمير لانهم ساهموا وشجعوا مع الاجنبى سحق العراق!

فريدة النقاش:

لماذا التعاطف مع العراق؟

انقسم المثقفون فى أزمة الخليج الى ثلاث فئات: الأولى أيدت الكويت دون تحفظ ووقفت الى جانب شيوخ الخليج بصراحة وقوة غير مسبوقة دون أن تلتفت الى أن للصراع بين العراق والكويت تاريخا طويلا وأن هناك مسؤولية ماتقع على عاتق حكام الكويت الذين أججوا الصراع ورفضوا التوصل الى حلول وسط.

أما الفئة الثانية فهى تلك التى ساندت العراق من اللحظة الأولى دون أى تحفظ وبررت غزوها للكويت.

اما الفئة الثالثة وهى من وجهة نظرى الغالبية العظمى من المثقفين، فهى تلك التى أدانت منذ اللحظة الأولى غزو العراق للكويت وحذرت حتى قبل أن تأتى الجيوش الأجنبية الى الخليج من هذا الخطر المحدق الذى سيجر المنطقة الى الوقوع الكلى فى قبضة الهيمنة الأمريكية، وهو ماحدث بعد أيام قليلة من وقوع الغزو العراقى.

وأقول أن هذه الفئة الثالثة تعبر عن وجدان الغالبية العظمى من المثقفين لأنها أمسكت بالحلقة الرئيسية فى الصراع الدائر على أشده فى المنطقة وهو الصراع ضد الهيمنة الأمريكية والتى اتضحت بشكل سافر عندما تدفقت قوات الجيش الأمريكى حتى قبل أن تتلقى الطلب الرسمى من الدول الخليجية التابعة، وكانت هذه الفئة من المثقفين ترى أنه بالرغم من الجريمة الكبرى التى أرتكبها النظام العراقى والتى كشفت عن وجهه غير الديمقراطى والتسلطى فان حلا عربيا مشرفا كان ممكنا فى إطار الأسرة العربية ودون تدخل أجنبى. ولكن وللأسف فإن النظم التابعة التى لا تملك من أمر نفسها شيئا استدعت القوات الأجنبية التى وجدت الفرصة مواتية لتنفيذ مخططها الأصلى وهو تدمير قوة العراق للاخلال بالتوازن فى المنطقة لمصلحة اسرائيل التى يقول وزير خارجيتها صراحة انها تجد نفسها لاول مرة مع ثمانى دول عربية فى جبهة واحدة. فإذا نظرنا الى الصورة فى شموليتها على هذا النحو فسوف نفهم سر التعاطف مع العراق- رغم إدانة غزوه للكويت- لأن مانفذته القوات المتحالفة ضده كان مخططا ومعدا سلفا لإحكام السيطرة الاستعمارية على منابع النفط والانفراد بتحديد اسعاره، وأثبتت الأيام لهذه الفئة صحة تحليلهم وموقفهم الذى رفض الغزو العراقى ولكنه وجد فى القوات الأجنبية الخطر الرئيسى ووجد فيها أكثر من ذلك تعرية لحالة التبعية الفاضحة التى سقطت فيها المنطقة.

د. غالى شكرى:

نحن فى عصر مابعد الهزيمة

ليس هناك سبب واحد حاسم ونهائى فى مجموعة الانقسامات التى وقعت فى صفوف المثقفين العرب عامة والمصريين على وجه الخصوص، وعندما أقول انقسامات فأنا اعنيها لانه لايوجد انقسام واحد.

فى البداية كان هناك أجماع على إدانه الغزو العراقى للكويت، بشكل عام. الخلاف وقع عندما استدعيت القوات الاجنبية للقيام بدور عسكرى فى انهاء الوضع الذى نشأ عن غزو الكويت، فنظر اليها البعض على انها قوات استعمارية ونظر البعض الآخر إليها باعتبارها من قبيل الضرورات التى تبيح المحظورات. وبررها البعض الأخير: بأن القوات الاجنبية كانت موجودة دائما والجديد هو الكم وهو الفعل (قيامها بعمل عسكرى يعيد الامور إلى ما كانت عليه قبل ٢ اغسطس) وحماية المصالح الغربية فى المنطقة.

وتوالدت الانقسامات بعد ذلك حتى وصلنا إلى استقطاب عنيف ربما مظهره الحاد هو انحياز كاتب مثل خالد محمد خالد إلى القول أن القوات الغربية قد جاءت انتصارا للمبادئ، وفى الجهة الاخرى كالأستاذ عودة الذى قال أن هذه الحملة الاستعمارية هى حملة كلاسيكية تماما، وهناك من تطرف وقال: انها الحرب الصليبية رقم كذا. اذن فهناك عده انقسامات وقعت بشكل متتال كأنها

تداعيات للحدث الذى بدأ بالغزو وانتهى بالمعركة الكبيرة.

الانقسام لم يكن بين تيارات، بمعنى أن هناك لحظة استثنائية جدا التقت فيها عدة تيارات متناقضة: الاسلاميون (الاسلام السياسى)، القوميون العرب، والماركسيون. وهنا لا أقول كل الاسلاميين أو كل القوميين أو كل الماركسيين، وانما أقول أن شريحة من هذا التيار وشريحة من ذاك التيار وشريحه ثالثة من التيار الاخير قد التقوا فى نقطة استثنائية. من الممكن فى مصر على سبيل المثال أن تكتشف هذا اللقاء بين جريدتى الشعب والاهالى وان لم تكن المنطلقات واحدة واللهجة واحدة. أنا أظن أن الاهالى قد ادانت بوضوح وحسم الغزو العراقى للكويت ولكنها فى فترة ماقبل الحرب وقفت ضد الحرب وفى فترة مابعد الحرب دعت الى وقفها. اذن فهناك تباين وهناك تقارب أيضا.

كان الانقسام رأسيا وليس أفقيا أى أنه كان هناك انقسام بين اليساريين وبعضهم البعض وبين القوميين وبعضهم البعض، وبين الاسلاميين وبعضهم البعض وربما كان الأخير هو أوضح الانقسامات.

ان سبب هذه الانقسامات يرجع الى جدة الحدث (هذا حدث جديد كليا)، لم يخطر على البال غزو العراق للكويت وكان أقصى شئ هو أن يتقدم العراق للحصول على منافذ على البحر وجزء من حقل الرميلة النفطى.

أما الغزو كان مستبعدا كليا.

ماهو الفرق بين الغزو والوحدة العربية أو بين الغزو وقيام جهة ما بأن تكون قوه سلام حقيقية. الغزو وظيفة، ليس مجرد دخول الجيش غزوا، وانما وظيفة الجيش هى التى تبين ماذا كان هذا الجيش غازيا أم لا؟

أنا لدى الكثير من التحفظات على النظام الكويتى.. ليس صحيحا أن الكويت هى واحة الديمقراطية فى الخليج، فقد حدث أن أوقف البرلمان أكثر من مرة واعتقل بعض المعارضين ولكن هذه التحفظات لاتعنى مطلقا أن أجعل من نفسى وصيا على الكويت، أن أقوم بنفسى أية سلبيات فى بلد من البلاد.

للكويت معارضته أيضا التى كافحت لمدة ثلاثين عاما ولايمكن أن أقفز من فوقها لكى أقوم الوضع هناك خاصة و أن النظام العراقى ليس نظاما قابلا للتعميم بمعنى أنه ليست لدية المقومات النموذجية التى يقدمها كمثل قابل للتطبيق، نظام أبعد مايكون عن الديمقراطية وهو فى ذلك ليس وحيدا شأنه شأن بقية الانظمة العربية ولكننا تتكلم عن حدث محدد وهو غزو الكويت، هو غزو لان ممارسات العراقيين أثناء الاحتلال كانت ممارسات الغزاة ولم تكن ممارسات دعاة للوحدة العربية.

اذا كانت الكويت هى المحافظة رقم ١٩ فلماذا لاتعامل هذه المحافظة كباقى المحافظات؟ الذى حدث غير ذلك

طبعا النظام العربى (أو مايسمى بالنظام العربى وأنا شخصيا أعتقد انه لايوجد نظام عربى) بالغ الهشاشة وبالغ التبعية، بحيث أن استدعاء القوات الاجنبية لحل النزاع لم يكن أكثر من

تحصيل حاصل، وليس مفاجأة على الاطلاق، والذين فوجئوا يدهشونني، إذ ماذا ينتظرون من اضعف نقطة فى النظام العربى وهى الخليج؟

إذن كان النظام هشا بمعنى انه تابع تبعية كاملة للغرب ومخترق عدة اختراقات
أولا الاختراق التاريخى وهو اسرائيل.
ثانيا- الاختراق الاقتصادى الثقافى السياسى الذى ازدهر خلال العشرين سنه الاخيرة بقيام مجتمع الاستهلاك فى جميع انحاء الارض العربية ومايسمى (بالانفتاح!) والانفتاح هو تسمية مهذبة فى بلاد متخلفة للتبعية.
اذن استدعاء القوات الاجنبية لم يكن أكثر من مظهر أو تجل من تجليات الهشاسة التى يعيش فيها النظام العربى.

هذه الهشاسة أسميها الهزيمة، نحن نقول أن غزو الكويت كشف العورات، هذه العورات سبق كشفها اكثر من مرة. أول مرة هزيمة ٦٧، بعد ذلك ٨٢ حصار بيروت، والغزو الصهيونى للبنان، كان هذا بعد ١٥ سنة من الهزيمة، اكتملت دائرة الظلمة ودائرة الهزيمة السوداء التى نعيش فى المرحلة التى تليها ، يوجد ١٥ سنة بين ٦٧و٨٢. اكتملت دائرة الهزيمة، **نحن فى عصر مابعد الهزيمة**. المجهول تماما

نحن ننسى أنه فى ٨٢ لم يتحرك العالم العربى اطلاقا ازاء ماجرى فى بيروت. الحدث الذى حدث فى الخليج لايكشف عن وقائع جديدة بقدرما هو استمرار وتأكيد للهزيمة. وأنا ممن يرون أن الهزيمة العراقية مثل الهزيمة المصرية السورية فى ٦٧ هى هزيمة عربية وليست هزيمة عراقية فقط، بالرغم من مسئولية النظام العراقى لأننى لا أستطيع أن اسمى تحرير الكويت انتصارا! ولاأستطيع أن أسمى تدمير جزء كبير من البنية الاساسية لبلد عربى ولشعب عربى وجيش عربى انتصارا، لا أستطيع أيضا أن أسمى مايشبه الحرب الاهلية ذات الصيغة المذهبية الحاليه فى العراق انتصارا لان تقسيم العراق يخلق- مهما كانت التسميات- أكثر من اسرائيل فى المنطقة العربية، تقسيم العراق أخطر ضربة يمكن أن توجه الى العرب الأن.

ليست لدى أوهام عن الوحدة العربية ومايسمى أحيانا- وحدة الصف العربى- هناك وحدة مصالح عربية احيانا، وحدة طموحات الى غير ذلك، ولكن القطرية مازالت هى أقوى ركيزة فى الارض العربية، ليس صحيحا على الاطلاق أننا نعمل من أجل وحدة عربية وقومية عربية، كل هذه أنا شيد رومانسية بالنسبة للمثقفين وأنا شيد انتهازيه سياسية بالنسبة للحكام.
ان المصالح تفصل بين كل قطر وأخر ومن ثم فهذا الانقسام القطرى تهدده أكثر من أى وقت مضى الحروب الاهلية الدينية الطائفية التى بدأت فى لبنان ولانريد لها الاستمرار فى العراق.

أحمد فؤاد نجم:

دائما نخرج منتصرين

ان اهم النتائج التى اسفرت عنها حرب الخليج هو انها قامت بفرز حقيقى للمثقفين المصريين والعرب وبينت للجميع: من مع الامريكان ومن مع الناس، خذ مثلا موقف الوفد الذى كشف عن هوية هذا الحزب، ولكن يكفى أن يعلموا أن جريدتهم منذ بداية الأزمة لاتدخل حارة «حوش قدم» لأن الناس تعرف عدوها جيدا ولاتقبل من يناصره. وأيضا مقاولو مدح أمراء النفط فى اتحاد الأذاعة لن يدخلوا قلوب الناس مرة أخرى.

وليست هذه أول معركة تقودها أمتنا ضد الاستعمار سواء كان أمريكا أو أسرائيل او انجلترا أو التتار، ودائما نخرج منتصرين وكل الغزاه انتهوا فى مزبلة التاريخ وبقيت أمتنا.

والذين ضربت مصالحهم الشخصية فوقفوا مع تدمير العراق الشقيق لن يغفر لهم التاريخ أبدا.

د. محمد عصفور:

من التحرر«الصورى» الى التبعية

إذا كانت كارثة الخليج قد تمثلت أوتجسدت فى الشروخ أو حتى الانهيارات التى أصابت الأمة العربية، فأننى أعتقد أن أخطر مظاهر الكارثة هو تمزق العقل العربى! ذلك أن المواقف المتناقضة للمثقفين العرب من كافة الاتجاهات تدعو الى الدهشة وخصوصا أن هذا التمزق لم يصب الاتجاهات المتعارضة وحدها، وإنما داخل الاتجاه الواحد شاهدنا خلافات جوهرية، ما كان يمكن أن تحدث الا بالنسبة للمذهبيات المتعارضة... ولقد عكفت خلال سبعة شهور (هى عمر الأزمة الخليجية) على كافة الأراء والمواقف للتيارات السياسية العربية، فعجبت أشد العجب عندما لم اتبين هذه الحدود أو الفواصل المألوفة القائمة بين تلك التيارات، واذا كانت قد اختلفت- لسنوات طويلة- مواقف الليبراليين والاسلاميين بالنسبة لمعظم القضايا الكبرى، بسبب اختلاف الزوايا التى تنظر منها المذاهب الى هذه القضايا. ولكن الملفت للنظر أن نجد داخل صفوف الليبرالية والقومية والاسلامية أختلافا حادا وجوهريا بالنسبة لمسألتين جوهريتين:

« المسألة الأولى هى إدانة أو تبرير الغزو العراقى للكويت.

« والمسألة الثانية وهى إدانة أو تبرير الاستعانة بقوات أمريكية وأوروبية لما ادعته أمريكا من حماية السعودية ثم بعد ذلك لتحرير الكويت!

واذا كان مثقفون كثيرون قد رفضوا رفضا قاطعا إدانة ما اسميه بالاستفزاز الأمريكى محملين صدام المسئولية عن كافة ماترتب على الغزو من الاستعانة بالجيوش الأجنبية- فإن تيارا آخر- سواء داخل الليبراليين والقوميين والاسلاميين- وإن كان قد أدان بشدة جريمة الغزو ، إلا أنه حذر

فى نفس الوقت من خطر التهوين من الاستعانة بالقوات الامريكية والاوربية على مستقبل الأمة العربية كلها.. واذا لم يكن من الانصاف اتهام بعض المثقفين من الفريق الأول بالتواطؤ مع بعض نظم الحكم العربية فى تبرير الهجمة الأمريكية على المنطقة، فإنه ليس من الجائز أن يغتفر لأى مثقف عربى أن يبرر هذا الوجود العسكرى الأجنبى الكثيف فى منطقة الخليج، وما اقترن بهذا الوجود حتما من اشتعال الحرب المدمرة فى المنطقة والتى كانت حربا شاملة وعاتية لم تشتعل إلا لاستنزاف الثروات العربية، وإنقاذ الاقتصاد الأمريكى من التدهور، والأصرار على تجريد أحد النظم العربية من ميزة حيازة بعض «اسلحة الدمار الشامل» لحساب إسرائيل بترسانتها النووية والكيماوية والميكروبية. لايجوز أن يغتفر لأى مثقف عربى الجهل أو تجاهل هذه المخاطر فحسب، وإنما لايجوز أن يغتفر له الجهل بالتاريخ أو الواقع وهما يؤكدان وقوع العالم العربى كله الان فى قبضة الاستعمار الغربى وعودته الى الماضى البغيض، ماضى الاحتلال العسكرى الغربى الذى لم يمض سوى وقت قصير على تحررنا «الصورى» منه !!

ابراهيم منصور:

الأمل فى استمرار الانتفاضة الفلسطينية

الذين وقفوا مع العراق رأوا أن أمريكا هى التى تقود التحالف، وأمريكا هى حليف اسرآئيل، واسرآئيل هى العدو الحقيقى والرئيسى وبالتالى فهى عدو. ورغم بساطة هذا الموقف أرى انه الموقف الصحيح، وأصحاب هذا الموقف معظمهم من الشباب ومن الذين لم يلوثوا بعلاقات نفطية.

وبعض النظر عن الأفاق الدولية للأزمة، يوجد أفق محلى خاص بالمنطقة العربية وهو التحدى الحضارى، وان المعركة هى نفس المعركة القديمة بين الشرق والغرب.

ولو أن الحرب كانت قد استمرت قليلا لظهر هذا الموقف فى الشارع بصورة أكثر وضوحاً.

أما القسم الثانى الذى وقف من أول الأمر إلى آخره ضد العراق، وليس فيهم بوق للنظام- فى رأيى- وقفوا هذا الموقف لأن مصالحهم قد ضربت ولم يقدم أى منهم شيئاً يتلاءم مع قدراته واسمه، ورأوا فى الموضوع تعدى دولة كبيرة على دولة صغيرة. كأن السياسة عملية أخلاقية، وأن أمريكا هى التى تحمى الشرعية، وبدأوا التعامل مع الأمر على أن ماقام به العراق هو عملية غير أخلاقية فقط. ولم يتحدث أى منهم عن الأهداف السياسية.

والغريب أن أصحاب هذا الموقف راحوا يتساءلون: ماذا فعلت من أجل فلسطين؟ فى حين أن المسألة مسألة واقع.. *والواقع أن العراق طالب بربط عملية انسحابه من الكويت بانسحاب اسرائيل من الارض العربية المحتلة.*

أما القسم الثالث وهم أبواق النظام فلا حاجة للتعليق على موقفهم.

وفى تصورى- بغض النظر عن أية ملابسات أو خلفيات موجودة وراء العملية- أن المسألة



أخذت فى وقت ما عملية تحد مصيرى بين شعوب المنطقة الفقيرة وبين القوى التى تسهم فى اسقاط المنطقة فى مزيد من التعبية، والاختيار غير موجود. والغالبية- من مثقفين وغير مثقفين- وقفوا مع العراق. رغم أن الغالبية لاتوافق على صدام حسين ولاسياساته الماضية.إن الظاهرة التى تثير الانتباه أن الناس فى انتظار زعيم حتى لو كان صدام حسين، وهذا يؤكد مدى يأس الناس نتيجة للإهانات التى تسقط علينا منذ أكثر من عشرين سنة، وأن الناس يبحثون عن زعيم يؤكد رجولتهم وانسانيتهم.

واذا كان الهدف العسكرى من هذه الحملة الشرسة على شعب وجيش العراق هو تدمير الجيش العراقى واسقاط النظام الذى سبب المشكلة فإن أحد الهدفين لم يتحقق بعد حتى الآن، وصدام ما زال فى السلطة، والثانى لاتوجد بشأنه معلومات كافية عن مدى الخسائر التى لحقت به، ولا أستطيع أن أقول ان انسحاب العراقيين من الكويت يمثل انتصارا فاذا قلت لى ان مصالح أمريكا تحققت فى المنطقة ووضعت يدها على أبار البترول أقول لك أن هذه الأبار منذ اكتشافها إلى الان ملك لها.

الأمل الحقيقى هو استمرار الانتفاضة الفلسطينية لانها الشىء الوحيد الذى يمثل موقف التحدى الاكثر ثباتا ورسوخاً. وغير المتعلق بشخص ولكنه متعلق بأمة بكاملها.

د. أمينة رشيد:

أمريكاليست محررة شعوب!

لم تكن لدى ثقة فى صدام حسين الذى نكل بكل معارضيه، ولكن عندما بدأت سياسة أمريكا تلعب بهذا الشكل فى المنطقة، انقلب شعورى ضد التدخل الاجنبى، وخصوصا بعد تأكدى من أن اللعبه أكبر وأخطر من صدام ومن احتلال الكويت. ولا أخفيك اننى لم أكن متعاطفة مع الكويت

(البلد التى توزع الثروات فيها بشكل غير عادل).. ومنذ فترة بعيدة أرى أن هذه البلاد (بلاد الخليج) تقوم بافساد المثقفين المصرين والعرب، والعراق أيضا شارك فى هذا الفساد.. ولكننى ضد الاحتلال العراقى.

وظللت على يقين أن هذه الحرب لايمكن أن تحدث، وسوف تحدث مساومة ما، لانني لا أثق فى صدام، وانه سوف يقوم بمساومة ما وينسحب، ولكن عندما جاءت الحرب بهذا العنف وهذه الوحشية أحسست بوجع شديد وأحسست أن بغداد قطعة منى.

ومن ذلك الوقت حيث يوجد أجانب يتزعمهم أمريكان يضربون أرضا عربية وشعبا عربيا، إختفى داخلى الازدواج، ووجدت نفسى ضد ضرب الشعب العراقى، لأن المسألة تجاوزت مايقال عن تحرير الكويت، وأمريكا ليست محررة شعوب!

والشيء المؤسف فى القضية هو أن صورة أمريكا/ المستعمر التى كانت فى الخمسينات قد بدأت تختفى، وعاد النمط الأمريكى فى الانتشار وأصبح الربط بين الاستراتيجية الامريكية ومايحدث غائبا عن الناس.

وهذا- فى رأيى- مرتبط بهزيمة الحياة السياسية، وغياب الجماهيرية عن أحزابَ المعارضة.

أن الشارع العربى احس الخطر بشكل مباشر لأن المسألة واضحة: أمريكا تضرب شعبا عربيا،ونتيجة لهزيمة أحزاب اليسار ازداد الاسلاميون قوة، لأن ارتباطهم بالشارع كان سهلا بمجرد اعلان موقفهم بدون أى التزام.

أن بلاد النفط أفسدت المثقفين. وهذا الفساد لعب دوره فى الأزمة، رأيت حولى مثقفين استفادوا من حقبة النفط وكان كل همهم رجوع الكويت، لأنهم منزعجون من انتهاء هذه الفترة، ولكن الشيء المستغرب هو موقف المستفيدين من العراق والذين كنا نرفض قبل الأزمة موقفهم تجاه النظام العراقى، لرفضنا سياسة صدام حسين القمعية، ولرفضنا هذا النوع من الدعاية الثقافية.

وهؤلاء- الذين وقفوا فى الماضى مع النظام العراقى- كيف أفهم موقفهم ضد الشعب العراقى أثناء الأزمة؟

حلمى شعراوى:
مثقف الأزمة... أو الكارثة؟

فجأة... أصبح هناك سؤال «مندهش» عن حال مثقف الأزمة أو الكارثة فى الوطن العربى، أثناء أو عقب حرب الخليج، مع أن الأزمة ليست جديدة، والكارثة كانت متوقعة... اذا انطلقت من مفهوم موضوعى للتعبيرين!..

قد يكون حجم الاستقطاب.. ونجومية المعبرين عن الكارثة، قد أثرت فى صياغة التصنيف، كما أثر اعلام النفط وموروث ثقافته ،فى المجلات والتليفزيون ، على تقديم الوجوه أو إخفائها...

ولقد مررت بتجربة قاسية- فى هذا الصدد- عند حضورى مؤخرا لندوة بتونس حول «الأزمة»

مع بعض المثقفين من منطقة المغرب العربى- فعانيت من هذه «الدهشة» فى الشارع الثقافى فى الشارع العام على السواء، ومحورها موقف المثقفين فى مصر خاصة، واتهامة فى جملة تقريبا بالتردى، وكان نظام الاعلام السائد ونظام الاتصال- المقصود غالبا- قد منع وصول صحف المعارضة، أو اعمال لجنة الدفاع عن الثقافة القومية أو مواقف بعض الوجوه الآخرى التى عبرت تعبيرا مختلفا عن رؤى مختلفة للمثقف فى مصر تلحقه بالزخم «الإجماعى» الذى وقع فى انحاء مختلفة من الوطن العربى..

ولاننكر أن شمول الموقف المرتبك من ترتيب أولويات الموقف العربى قد ضم كوكبه من اليمين واليسار والليبراليين فى مصر، مما أصبح مثيرا بحق!

وكان المثير للدهشة هو التساؤل عن أية أولويات يصفها هؤلاء، إزاء هذا الحضور الأمريكى التسلطى الكثيف، متقاطعا ومتناقضا مع «حضور الأمة» حيث طرحت الأزمة فى نظر الشارع الاوسع معظم قضايا الأمة، الثروة- الوحدة -فلسطين؟ ومهما كانت جزئيات الموقف فى الصحة والخطأ فإن الهجمة الأمريكية - الامبريالية بكل المعنى العلمى للكلمة - باتت تؤكد ان هذا التناقض متجسد بالفعل شئنا أم لم نشأ، وأن المثقف الذى كان عليه أن يدرك هذا مبكرا، لا أقل من أن يدركه الآن . وكان المثقف المصرى خاصة مصدر كثير من الأفكار فى فترات طويلة حول هذه القضايا ، فكيف به يصبح فى هذا الوضع المرتبك، على الأقل تلك الرموز التى يقرأون لها ويسمعون بها فى المغرب او المشرق! والحق أنه ارتباك غير لائق فعلا، يتجاهل معنى المخاطر الحقيقية والمستقبلية لأن تكون المنطقة العربية مثلا لتأكد الهيمنة الأمريكية بهذه الفجاجة العسكرية والاقتصادية والثقافية فى لحظة استقطاب النظام العالمى لصالح المحور الأمريكى وحده.

إن عدم إدراك المثقف المصرى لهذه المخاطر، واعتبارها مجرد «تطور سياسى» يمكن التعامل معه- بعد تأكد الشرعية او المسيرة الديمقراطية... الخ - فيه تجاهل آخر لوجود الاستيطان الصهيونى فى قلب المنطقة، كاداه يومية لمنع اى مشروع وطنى- تشريعى وديمقراطى!

ولقد تعبنا لتوصيل هذا المعنى طوال عقد من زمان كامب ديفيد- واستحال اكثر عبر ثقافتها وإعلامها- وجاءت لحظة تأكد فيها أمام الجماهير مخاطر أن تعيش مسلسل الاستسلام هذا، حيث حرصت الهيمنة الأمريكية أن تصل لمداها فى استثمار هذا الاستسلام أمام مخططها وحضورها- فكان أولى بالمثقف- والمصرى خاصة- أن يجسد الوعى المضاد.. لكن نجومه لم يدركوا الرسالة للأسف... بينما كان الشارع العربى مدركا لها

ذكرنى ذلك بلحظة مناقشات المثقفين البرجوازين فى مصر فى مطلع هذا القرن حول الاستعمار «الطيب والشرير» والتقدم الحضارى والشرعية الدستورية.. بينما انتفض الشارع أمام محاولة لبطرس غالى باشا لمد امتياز قناة السويس... فارداه الشارع قتيلا!

فى اللحظات الكبيرة. يكون موقف المثقف شديد الخطورة، لأنه يسهم كثيرا فى بناء أو اهدار معنى «الاندماج القومى»و التوحد فى الأمة، مقابل الانكسار أو الكارثة.. وأقرب الأمثلة هى لحظات ١٩٦٧و١٩٧٣، حيث لم تعن «الهزيمة» فى ١٩٦٧ كل نتائج «الانهزام».. يومها اكتشف

المثقف «الأمة» واستبعد الدولة او النظام حيث عبر الشارع معه عن معنى الاندماج القومي والتوحد ، وتبلورت مصالح جديدة لجماهير جديدة وقوى جديدة في الموقف، ووصل نتاج ذلك نقمته في مواجهة ٩٧٣ وانتصارها. لكن هذا «الانتصار» لم يرتبط بنفس المعنى، سحبه مخطط ثروة النفط الى عالم وثقافة النفط الجديدة، وهيمنات جديدة، وانصاع المثقف للاسف لهذه العملية ، لثقافة واعلام النفط، فضعت الأمة.. وقام النظام ، النظام القطرى، النظام التشريعي المحلى المزيف، النظام الدولي الجديد! وعادت ترسانة مطلع القرن العشرين أواخر القرن!

يبدو لى أن المثقف اليسارى أخطأ اكثر من مرة فى العصر الحديث، فهو يبدو فى لحظة تصاعد «الوطنى» متمرسا «بالاجتماعى» أو المحلى، هكذا تبدولى لحظة ١٩٤٨، بينما بدا مبالغا فى «الوطنى» او مناهضة الاستعمار لحظة احتدام «الطبقى» و«الاجتماعى» كما يبدو لى الموقف فى الستينيات أو لحظة ١٩٦٧. وبدا هذا الارتباك شاملا فى مواجهات كامب ديفيد منذ لحظة ١٩٧٣ وماعقبها.

وهانحن الآن أمام تحقق شامل لكامب ديفيد، أمام هيمنة شاملة للهجمة الاستعمارية على المنطقة العربية، وإذ بالمثقف يجمع كل إرباكات مابعد ١٩٤٨، فبعض رموز اليسار يبحثون عن «الشرعية الاجتماعية»، وحين تسقط امامهم «الاممية الاشتراكية» يسقطون معها «الدولية الامبريالية» مع ان الاخيرة هى التى تأكدت بسقوط الأولى! والرموز اليمينية تتمترس بقطرية البرجوازية المصرية، والتحاقها التاريخى «بالشمال» وتوسعية طفيلية تابعة على المستوى العربى، والاسلاميون انشطروا بين أممية اسلامية نفطية سعودية أو حلم «الأممية الخمينية» التى تصوروا العراق كسب جديدا لها، وكل هؤلاء فى تقديرى أسقطوا من حسابهم «الأمة» على المستوى العربى باقين على اكتشاف «النظام» ! «نظمهم الشرعية» ونظامهم العربى «اوالاسلامى» فى ظل «النظام الامريكى الجديد»...

وأقول ان ذلك بسبب ثقافة النفط وليس بعيدا عنها- لأن هذا الارتباك لم يحدث تجاه قضية فلسطين لبنان /الصحراء/ أو قضية «جنوب السودان»... وانما حدث من حول «الكويت» تحديدا

حتى فى المجال الاجتماعى، لم نسمع بشئ ذى بال من قبل عن العمالة العربية المشردة او العوائد المالية العربية المستباحة، فى ظل النظام الاجتماعى العربى» الذى يحمى الشرعية المحلية او الدولية!. واعتقد ان منتوج الأتباك لرى المثقف العربى فى مصر، أتساع ردود فعل متباينة على مستوى المنطقة العربية.

المثقف المغاربى يستنكر على نطاق واسع مايجرى على الساحة المصرية- مع تقدير خاص للايجابى فيها بالطبع- ويرى أن اللحظة قد «حركت التاريخ» العربى فى اكثر من اتجاه وكشفت عدوانية الغرب «وامبريالية» ماكان يسمى فى المغرب خاصة، حضاريا ، وأن المغرب يقرن بقوة الآن اكثر من أى وقت مضى بين «العروبى» و«الاسلامى»، ويقرن اليومى فيه- وقائع العراق /الكويت- بالتاريخى والقومى المعادى للهجمة الامبريالية.

فى تقرير الندوة التونسية ثمة أهمية كبيرة للحظة الوعى المرتبطة بلحظة التحرك التاريخى، لحظة انفجار التناقض الكامن، وهى فى تقديرى- ليست لحظة صدفه تاريخية بقدر ماهى محطة



تجميع – ذات أبعاد مختلفة– لموروث كامب ديفيد.

فى التقرير أيضا، ان الثقافة العربية فى الخليج تعيش موقفا مؤلما، اذا أخذنا ثقافة النفط هناك– مع التقدير لبعض عناصر الثقافة الوطنية– فثقافة النفط الخليجية العربية تقوم «بهجرة ذاتية» الى الخارج، الى ثقافة الكاوبوى، حيث يستحيل عمليا تأسيس» ثقافة «الوسترن» فى صحراء الجزيرة!، ومن هنا سيكون اغترابها. والخطر ان تجر مجتمع الجزيرة والخليج كل الى هذا الاغتراب العضوى عن الجسد العربى... ليصبح التوحد مع الجسد الأمريكى هو العضوى، وليس مجرد التابع.. وذلك فى وضع مضحك مثير للرثاء... وللشيبة ذلك الدور الخطر.. وقد ظهروا فى الصور ملتحفين بالعلم الأمريكى.. صورتهم رضوى عاشور فى مقابلة مع شباب الحجارة ملتحفين بالحطة الفلسطينية– الرمز.. واسماهم طاهر لبيب... «عربوش»!

هذا الاغتراب، قد يصبح المسئول عنه ذلك الاعلام السياسى الثقافى فى مصر ولو جزئيا ويجر ذلك مسئولية مثقفى الشرعية المحلية والدولية.. وفى مصر خاصة.

إن التفوق التقنى والتنظيمى والعالمى.. مقولات ليست جديدة، طرحت فى مواجهة كل شعوب المستعمرات، وطرحت فى مصر نفسها عقب ١٩٦٧... ولم يصح فى النهاية الا أن الاستعمار... هو الاستعمار، والتحرر... هو التحرر.

اننا نعيش عصر كولونيالى جديد ولابد ان نستدعى ثقافة التحرر الوطنى بكافة عناصرها، وقد تخلت البرجوازية البترولية والمحلية عن أى دور وطنى، فقد أصبحت الجماهير و«العامه» هم مؤسسو ثقافة التحرر الوطنى الجديدة، فأما يلحق بها المثقف العربى أو يبقى قعيد الصحافة البترولية قبل ان يصبح خطرا كولونياليا جديدا بدوره

سوف تتخذ «الثقافة» اذن معنى اشمل فى المرحلة القادمة، يتبلور فيها السلوك الجماعى ونظام القيم مقترنا بالنظام الثقافى الوطنى، ولن تكفى تجمعات «ترضية الضمير» الثقافية بينما الفلسطينيون، والعمال المهاجرون، والكفاءات والفنيين فى هذا الوضع المتردى.. حيث تعلن شعوب بكاملها بادارتها الشرعية ، إدارات للمصالح الامبريالية، ويصبح اللوبى الصهيونى ذا دور مباشر ليس فى واشنطن او موسكو وحدها ولكن فى العواصم العربية أيضا

اذا لم يدرك المثقف المعنى الارقى للثقافة فى هذا الظرف مستحضرا التاريخ والجغرافيا والاجتماع معا فسوف نعيش عصر السلام الأمريكى... فى أقسى وأحط أشكاله.

محمد سليمان

أعشاب صالحة للمضغ

كالعاده
خان يهوذا
هبّت عاصفةُ الصحراءِ
فغلب الرملُ
تشظّى فى الميدان أبو تمّام
وعادت تلهو بسَلاسلها القرده.
....
هل أشرب شايا مُراً فى الدكانِ
أقلّب صُحفا تزْهو بعجول البحرِ
وبالعفْريت القادم من شيكاغو؟
أم أحكى للبنتين حكاية أسَدِ
حَالَفَ ثورين اتّخذ الأسْودَ نوراً
والأبيض صندوقا للسرّ

غداً
سيطُلّ من الشبّاك القيصرْ
ذو الوجه الشّمعىّ
وذو الصوت المدْهونِ
سيعظُ...
يوارِب باب الجنّة
أو يتحدّث عن أشكال النارِ
غداً سيجىءُ
يُكافىء مقتولِينَ
سأكوى البدْله
أدهن وجهى بالورْنيش
وأقعد فى الدكّان أسبَّ الجاحظ
خَلَفَ الأحمرِ
والمأمون
وحين تئن عظامى
سأفكر بالهندىّ الأحمر.

دراســـة

حرية الإبداع وأدب الجلاسنوست

وجهة نظر من كندا

ترجمة: د. أنور ابراهيم

تضع هيئة التحرير فى اعتبارها وهى تنشر هنا مقالة ن. شنايدمان المختص الكندى فى الشئون السلافية ان عددا مما ورد فيها من وجهات نظر واستنتاجات قد تبدو للقارىء موضع جدل، على أن الامر يبدو من جانب أخر مقبولا على هذا النحو، خاصة أننا وضعنا للموضوع عنوانا فرعيا هو: «وجهة نظر»

من الغطرسة بمكان كبير مجرد محاولة اصدار حكم نهائى بشأن هذه العملية التى يمر بها الأدب الآن فى الاتحاد السوفيتى والتى لم يكد يمر على بدايتها واستمرارها سوى أربعة أعوام. من المعروف أن الأدب حتى فى أشد الأوقات سكينة هو ظاهرة دائمة التغير. ان كل عمل جديد للكاتب يلقى الضؤ على تطوره الفنى يجعل تصورنا حول مقدرته الابداعية أكثر دقة.

يبحث القارىء المعاصر أمر أى عمل فنى انطلاقا من وجهتى نظر متقابلتين فى أبعادهما، تتحدد الأولى بأهمية ذلك العمل بالنسبة لتجربة هذا القارىء واهتماماته وبيئته كما يتصورها، وهذا أمر يتحدد فى غالب الأحوال بالتصور العقلانى للمضمون، وتتحدد الأخرى عن طريق شعور القارىء بما هو جميل فى الحياة وفى الفن أى عن طريق القاعدة العاطفية التى اعتادها. فى هذه الحالة فأن نجاح العمل يكون وقفا على مايحويه من قيم استاطيقية أكثر من أهمية المضمون ذاته.

يعد الأدب السوفيتى فى فترة الجلاسنوست ظاهرة متنافضة لاترتبط بما سبقها من مراحل النشر السوفيتى إلا قليلا. والأرجح أنها ظاهرة اجتماعية تعكس على نحو غير مباشر التغيرات السياسية الأخيرة فى الاتحاد السوفيتى.

لقد تركت سياسة العلانية- (الجلاسنوست) أثرها على سياسة النشر على الرغم من أنها لم تحصل حتى الأن على التفهم المناسب فى الأدب السوفيتى المعاصر. فلم تصبح الجلاسنوست بعد موضوعا من موضوعات الأدب كما أنها لم تؤد إلى الارتفاع بجودته الفنية.

إن الأعمال المنشورة فى الاتحاد السوفيتى فى عصر الجلاسنوست يمكن تقسيمها فى إيجاز إلى مجموعتين أساسيتين: تضم الأولى الأعمال الجديدة للكتاب الذين يعيشون داخل الاتحاد السوفيتى والذين تصدر أعمالهم عن دور نشر سوفيتية، والأخرى تضم مؤلفات الكتاب الروس والسوفيت ممن طوردوا واعتقلوا، أولئك الذين تعرضت أعمالهم لتدخل الرقابة أو الذين تم تجاهل انتاجهم بناء على تصورات سياسية.

من وجهة النظر الفنية فأن المؤلفات التى تخص المجموعة الثانية هى الأكثر قيمة فهى ذات تأثير ايجابى على مستقبل الأدب السوفيتى وتطور الذوق الفنى كما أنها توسع من المنظور الاستاطيقى للقارىء السوفيتى. غير أن معظم هذه الأعمال ليست بالأمر الجديد بالنسبة لباحث الأدب السوفيتى فى الغرب. خذ مثلا أعمال زامياتين وجوميلوف وبيلنياك فجميعها صدرت فى الغرب منذ سنوات طويلة مضت وكانت هناك أعمال أخرى مثل «دكتور جيفاجو» لبوريس باسترناك قد طبعت فى الغرب عام ١٩٥٨، ورواية «الحفرة» لبلاتونوف التى ظهرت عام ١٩٦٨ ثم «مهمة جديدة» لبيك عام ١٩٧١، «منزل بوشكين» لبيتوف عام ١٩٧٨، «الحياة والقدر» لجروسمان عام ١٩٨٠ وهلم جرا.

أن بعضا من هذه الأعمال مثل «أطفال شارع أرباط» لأناتولى ريباكوف (١٩٨٧)، «الملابس البيضاء» لدود ينتسيف (١٩٨٧)، «الاختفاء» ليورى تريفانوف (١٦٨٧) تعالج ظاهرة الستالينية. إن روح الستالينية فيها تحلق فوق المجتمع السوفيتى مكونة جوا يمتزج فيه الاخلاص الشديد للقضية الشيوعية ولستالين على نحو شخصى ومعقد بالشك والريبة والاستعداد للطاعة العمياء. أن رواية تريفانوف مكرسة لدراسة سيكلوجية الرعب الذى أغشى بصر أولئك الذين خدموا قضية الشيوعية بنزاهة وكانوا على استعداد للتضحية بحياتهم من أجل الزعيم. فالعديد من البلاشفة القدامى الذين أصبحوا ضحايا الستالينية هم شخصيات مأساوية لا لأنه قد حكم عليهم بالدمار بل لأنهم استحسنوا أدانة رفاقهم وإعدامهم مؤمنين باخلاص أن العدالة قد أخذت مجراها. لقد قضى هؤلاء معظم حياتهم فى ضلال فحواه أن خدمة قضية الثورة وسعادة البشرية فى المستقبل هى المعادل لخدمتهم للزعيم.

إن المفارقة فى النضال ضد الفاشية فى ظروف القهر الستالينى تظهر على أفضل نحو فى رواية «الحياة والقدر» لجروسمان. تتلخص فكرة الكاتب فى أن هؤلاء الذين ناضلوا من أجل الحرية والتخلص من الاحتلال النازى هم انفسهم الذين ناضلوا من أجل الخضوع للاستبداد الستالينى. يبدأ الجزء الأول من الرواية بمشهد فى أحد المعسكرات الألمانية وفى الجزء الثالث نتعرف على الحياة فى المعسكرات السوفيتية. فى مستهل الرواية نقرأ عن «ظهور نوع جديد من المعتقلين السياسيين الذين خلقتهم الاشتراكية القومية وهم- أولئك المجرمون الذين لم يرتكبوا أية جرائم «ولدى خاتمة الرواية ندرك أن هذا نفسه مايحدث فى روسيا الستالينية. أن فكرة الرواية غاية فى الوضوح: **أن أي مجتمع يغض البصر عن الديكتاتور ثم يبرر وحشيته بطريقة دوجماتية هو مجتمع مقضى عليه بالهلاك.** أن ادانة ستالين واعادة النظر فى الستالينية فى الأدب السوفيتى المعاصر هو موضوع فائق الأهمية، على أن معظم الحقائق التى نشرت فى الأعمال التى ظهرت أخيراً معروفة تماما فى الغرب ولاتضيف كثيرا لفهم هذه

الظاهرة. من الطريف أن «مهمة جديدة» للروائي بيك تتعدى نطاق البحث المباشر لمصير الموظف الكبير الذى عايش زمن الرعب الستالينى وذلك بفضل التلاؤم والطاعة العمياء المتولدة عن هذا الرعب الذى لايقهر إن لهذه الرواية مغزى هلماً فى فهم الوضع الحالى فى الاتحاد السوفيتى فأنيسيموف، الموظ.ف الستالينى الذى عاش بعد زوال معبوده، قد أصبح الأن تحت حكم خروشوف عدوا ملعونا تطارده التجديدات والتحولات. وبيك هنا يذكر قراءه، بأن التحولات التى تحدث فى وعى الناس هى عملية تتم ببطء شديد ولاتصل إلى نهايتها بين يوم وليلة وان البيريسترويكا لايقتصر تأثيرها على السياسة والاقتصاد فحسب بل يمتد هذا التأثير إلى علم النفس. ورواية بيك تلقى الضوء بدرجة ما على إحدى الصعوبات التى تواجه البيريسترويكا اليوم وهى وجود أجهزة سليمة بأكملها من العصر البريجنيفى مسلحة بالصمت السلبى.

من الضرورة بمكان عظيم ان نشير- بدون أن ننتقص من قيمة نشر الأعمال التى تتشابه فى موضوعها وتلك الأعمال التى أشرنا إليها من قبل- إلى أن تيار هذا الأدب هو على نحو أو آخر يعمل على تضييق المجال أمام الفرص المحددة أصلا لنشر أعمال الادباء الشبان. وليس بالأمر الغريب أن أدب الجلاسنوست لم يخلق بعد اسماً واحدا يمكن أن تكون له أهمية حقيقية. أما أكثر الاسماء التى يتردد ذكرها الأن من بين أولئك الشبان مثل كاليدين، تولستايا، بتروشيفكايا واخيرا بيتسوخ، فأصحابها ليسوا «شبانا» بمعنى الكلمة فهم يكتبون- وان لم تحظ اعمالهم بالنشر- منذ سنوات طويلة وهو أمر لايعنى بالطبع افتقارهم إلى الموهبة إذ والأمر على عكس ذلك فبعضهم يمتلك مقدرة وأصالة عظيمتين ولكن لايمكن التنبؤ بعد استنادا إلى ابداعاتهم إن كان سيصبح بمقدورهم ان يملأوا المكان الشاغر فى الأدب السوفيتى والذى جاء بعد غياب أساتذة من أمثال كاتايف، تريفانونف، أبراموف، تندريكوف وأخرين غيرهم. لقد تسنى لى فى ربيع عام ١٩٨٧ أن أكون موجودا بموسكو. كانت المدينة كلها تتحدث آنذاك عن رواية كاليدين «المقبرة الحقيرة». ها قد سطع نجم جديد. وعندما ذهبت إلى موسكو مرة أخرى فى ربيع عام ١٩٨٨ كان النسيان قد طوى كاليدين وروايته. والحقيقة أن «المقبرة الحقيرة» هى قصة من نوع جديد، أنها تقرير فسيولوجى يضم إلى جانب ذلك بعض الصور السيكلوجية الدقيقة التى يقف فى قلبها عدد من الابطال المرفوضين اجتماعيا وهو أمر يعد جديدا تماما بالنسبة للأدب السوفيتى المعاصر، غير أن المثل يقول «أن عصفورا واحدا لايعنى أن الربيع قد جاء» وعلى هذا فأن قصة واحدة لكاتب فى حوالى الاربعين من العمر أنهى دراسته بمعهد الأدب منذ سنوات عشر خلت لحصاد قليل.

لودميلا بتروشيفكايا تسبقهم قليلا فى العمر. وتعد قصصها القصيرة التى تحمل اسم «دائرتى» (نشرت فى مجلة «نوفى مير»- العالم الجديد فى يناير ١٩٨٨) قصصاً على لسان امرأة تقوم بأعمال تتسم بأنكار تام للذات. تدفع هذه المرأة بطفلها الوحيد إلى أبيه بعد أن أخفت عنه إصابتها بمرض مميت وكان قد تزوج من أخرى. ويمكن استحسان سلوك الأم التى ترى أن مستقبلا طيباً لطفلها أهم كثيرا من طموحات الأمومة الشخصية، على أن هذه النية الحسنة لاتستند إلى حيثيات سيكلوجية ولهذا فهى تفتقر إلى الاقناع. يمكن الافتراض أن السعى إلى الابهار هو سمة مميزة لشخصية هذا النموذج النسائى. ان علاقة الام بأبنها ليست واضحة تماما اذ تقف فى مركز القصة التفاعلات المعقدة بين الاصدقاء القدامى وعلاقاتهم الودية حميمة كانت أم متقلبة أم كانت فى حدود المجاملات الاجتماعية.

فتشيسلاف بيتسوخ- أصغر من ذكرت من الكتاب سنا وهو ليس مستجدا فى عالم الأدب.

وتعد أقاصيصه التى نشرتها «نوفى مير» عام ١٩٨٧ نماذج على ذلك فهى مبنية على واقع الحياة السوفيتية وان كان مغزاها يتعدى اطار المكان والزمان المحددين. فى قصة «التذكرة» يقوم بيتسوخ بتطوير فكرة دستويفسكى حول كون السعادة الحقة لاتوجد دون ألم ما. وفى قصته «المصنع الجديد» يطرح اقتراحا مفاده أن العمل المبدع غير المرتبط بالسوق هو وحده الذى بأمكانه أن يعطى الحرية الحقيقية. ان كلتا القصتين تنتقدان الانظمة القاسية فى المجتمع المعاصر التى تمحو الفرد. ان موضوعات بيتسوخ تتميز بالاصالة إلا أن شخصياتها ليست واضحة كما ينبغى ويحتاج الاسلوب فيها إلى بعض التشذيب.

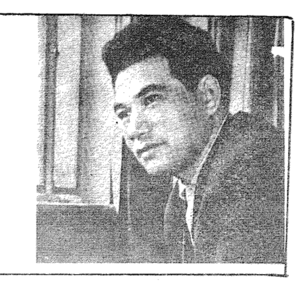
تعد تاتيانا تولستايا احدى الظواهر القليلة البارزة على الساحة الأدبية فى الثمانينات، لقد أدخلت الى الأدب اسلوبها المتفرد وقدمت عددا من الابطال أغلبهم لاينطوون فى أطار الحياة السوفيتية الحديثة. تاتيانا تولستايا تخلق عالما خياليا يراه ابطالها بعيونهم وهؤلاء معظمهم سلبتهم الطبيعة شيئاً أو اساءت الحياة اليهم. ان البطل الرئيسى لقصة «الليل» (١٩٨٧) شاب متخلف عقليا له صفات أى شخص طبيعى عضويا. أما بطل قصتها «بيتيرس» (١٩٨٦) فلم تكن موفقة فى تصويره بالمرة. ان الجمع بين النقص العضوى والعاطفى وبين التربية المشوهة قد قضى على بطلها بأن يقضى عمره فى أحلام عقيمة.

أما بطلات تاتيانا تولستايا فمعظمهن يعشن فى استسلام لقدرهن فما هن الإ نساء يعشن ذكرياتهن حول امكانات شبابهن التى أهدرت، يخادعن أنفسهن بأن الحياة يمكن ان تمضى على نحو أخر أفضل. حتى أكثر بطلات تولستايا قوة يتكبدن فشل مبادراتهن وتنقلب قوتهن عليهن هن أنفسهن. فى قصة «اصطياد الماموث» (١٩٨٥) تقبل زويا بوعى قرار زواجها من شاب ولكن هذا الزواج يبوء بالفشل. وفى قصة «الشاعر والالهام» (١٩٨٦) تنجح نينا فى «انقاذ» الشاعر جريشا من الوسط الهوهيمى الذى يعيش فيه والذى يبعث فى نفسها الاشمئزاز. تتزوج نينا من جريشا ولكن موهبة الشاعر وصحته يذويان مع حرمانه من الجو الذى اعتاده. ان كتابات تولستايا تفترض ان حياة كل شخص يرسمها قدر غيبى وان القدر يسير الانسان نحو طريق محدد لايملك له تغييرا.

فى قصة «الدائرة» (١٩٨٧) يسعى البطل الرئيسى بكل قواة للتخلص من سلطان العادة ويحاول دون جدوى الافلات من دائرة القدر المغلقة عليه بأحكام.

تعد اعمال تاتيانا استمرارا لتقاليد الأدب فى مطلع القرن. ان أحداث بعض قصصها تجرى بالتحديد فى تلك الأونة وهنا نجد لغة القص عندها مليئة بالمجاز ولانجدها تتعرض فى أعمالها لقضايا الوجود الأبدية أو للخلفية الاجتماعية للحياة المعاصرة. أنها تصب اهتمامها بدلا من ذلك على تلك المشكلات التى تؤثر على نحو مباشر على الحياة اليومية للفرد وتفاعله مع من يحيطونه عن قرب. تكشف قصص تولستايا أن الحياة أمر عسير وأن الكثير فيها وهمى وأن الانسان فى جوهره وحيد فى سعيه اليائس نحو أداء مهامه فى الوجود. على الرغم من أن بعض قصصها مطوطة ينقصها التوتر الدرامى فأن تولستايا نجحت فى التغلب على ذاتيتها فى الكتابة وحققت لنفسها مكانة خاصة فى الأدب السوفيتى المعاصر.

نظرا لأن الجلاسنوست والبيريسترويكا قد أطلقا من اعلى أكثر من كونهما جاءا نتيجة تعبير




عـفـوى عن ارادة الجمـاهيـر فليس من المدهش ان الروايات الأولى التى جاءت تعـبيـرا عن روح الجلاسنوست قد قام بنشرها الجيل القديم صاحب المكانة الراسخة فى عالم الأدب. وأهم هذه الأعمال هى «الحريق» (١٩٨٥) لفالنتين راسبوتين، «المخبر الحزين» (١٩٨٦) لفيكتور اسطا فييف و«النطع» (١٩٨٦) لتشنجيز أيتماتوف. ان رواية الحريق «تعد امتداداً لتقاليد راسبوتين فى أعماله المبكرة وارتباطها براويتى «الى اسفل والى اعلى مع التيار» (١٩٧٢) و«الوداع ماتيورا» (١٩٧٦) واضحة للعيان. على انه اذا كان الحديث فى مؤلفات راسبوتين الصادرة فى السبعينات يدور أولا وقبل كل شىء عن البيئة المحيطة بالانسان فأن مركز الثقل الرئيسى فى رواية «الحريق» تمثله التحولات داخل روح هذا الانسان، يحاول راسبوتين هنا أن يبحث فى التغيرات التى تحدث فى التكوين النفسى والاخلاقى لهؤلاء الذين أقتلعوا من التربة الأم واضطروا لهجر وطنهم.

يتحدث راسبوتين فى أعماله غاضبا عن كيف انه بأختفاء القرى القديمة يتم تدمير الجذور الاصيلة معها، تلك الجذور التى تغذى الروح الروسية وعلى الرغم من أن «الحريق» تحوى ايضا بعضا من ملامح النثر الريفى القديم الا ان المصادمات فيها مختلفة وكذلك الموقف نفسه. ات المنظر الطبيعى قد تغير بشدة حتى أنه لم يعد يذكرنا تقريبا بالقرية الروسية القديمة كما ان وعى الفلاح الروسى اصبح مختلفا. الان لم يعد الفلاح الروسى فلاحا يستحيل انتزاعة من الارض، لقد اصبح أقرب إلى العامل. فى القصص الريفى التقليدى يسافر ابن المدينة عادة إلى الريف كيما يستمد منه قوة روحية طازجة. والقرية بشكلها الجديد هيهات ان تجدى هنا فتيلا. فقد استسلمت القرية كلية للضغط المدمر للمدينة وتحول الفلاح القديم إلى مجرد مراقب لامبال لهذا التخريب فى الوقت الذى توافد فيه سكان جدد إلى القرية ليفسدوا ويخربوا كل مابقى سليما من الحياة السالفة.

ان مايعتمل فى نفس اسطافييف من يأس وشعور بالاحباط التام فيما آلت اليه الخصائص الأخلاقية للانسان المعاصر هو أقرب إلى ماعبر عنه راسبوتين فى روايته، والامر نفسه يمكن قوله بشأن القضايا التى طرحها اسطافييف حول العلاقة بين الخير والشر فى الانسان وتأثير الظروف

الخارجية والاحوال الاجتماعية على سلوك الفرد. فى روايته «المخبر الحزين» يبحث اسطافييف من خلال المجهر نفايات المجتمع عارضا عددا من الجرائم الرهيبة ارتكبت فى انحاء متفرقة من مدينة فيسك. ان اسطافييف لايبحث وراء الاسباب الاجتماعية للجريمة ولايلجأ لتحليل نفسية المجرمين فباستثناء عدد قليل من الحالات وجهت فيها الاتهامات إلى السكر أو إلى الاستهتار التام بحياة الاخرين لانجد مايربط بين الانسان وبين مايرتكبه من أفعال. فاسطافييف يرى أن معظم الجرائم ليس وراءها مايبررها ويعتبرها مظهرا للشر **المتأصل فى الانسان لا فى المجتمع. ان فساد الروح والغرور وغياب الرقابة امور تسمح بسيادة النزوات الغريزية اللاعقلانية والشريرة على الاستقامة الداخلية مما يؤدى إلى الجريمة.** مما سبق لانجد امامنا سوى استنتاج مؤداه ان الانسان ليس بقادر على مواجهة الميل الداخلى لديه نحو ارتكاب الجريمة وان التدابير الاجتماعية القوية هى وحدها القادرة على ضمان النظام والامن. ان رواية اسطافييف الجديدة تشتمل على عدد من الزلات والاخطاء الفنية وهى عمل لايرتفع إلى المستوى الذى حققه الكاتب فى رواية «القيصر السمكة» (١٩٧٦) الا ان الفكرة الاساسية لديه واضحة ويجرى التعبير عنها بحدة بالغة: لايوجد فى اخلاقيات الحياة السوفيتية آلية ادارة الانسان اخلاقيا وان الامل المعقود على اختفاء الجريمة بحلول حياة اشتراكية جديدة ليس فى افضل الاحوال سوى وهم.

تنطلق الفلسفة الماركسية من فكرة ان الانسان مجبول على الخير منذ النشأة الاولى وان الظلم الاجتماعى يضطره إلى ارتكاب الجريمة. وبناء على ذلك يكون المجتمع الخالى من الصراعات الطبقية، حيث العلاقات الانسانية قائمة على التعاون والتفاهم ومراعاة المصلحة المشتركة خاليا من الجريمة. على ان واقع الحياة مختلف تماما. ان معدلات الجريمة فى الاتحاد السوفيتى الآن اعلى منها فى اى وقت مضى بعد الثورة، ولقد كان امرا مألوفا بعد الثورة مباشرة ان تعزى الجرائم المرتكبة من قبل بعض الافراد لتأثير المجتمع البورجوازى السابق على الثورة، على ان غالبية مرتكبى الجرائم الان هم من الشباب الذين ترعرعوا فى العصر السوفيتى. بداهة فلا الانسان ولا المجتمع قد وصلا إلى الكمال، والنشاط الاجرامى هو محصلة تشابك معقد بين العديد من الاسباب الشخصية والاجتماعية تختلف بعضها البعض فى كل حالة. ان اسطافييف يجد فى البحث عن جذور الشر الاجتماعى فى طبيعة الانسان ذاته، ومن هنا اتخاذه لدستويفسكى ونيتشه مرجعين له، ومع هذا فأننا لوقمنا بدراسة جريمة ما بعينها دون ان نضع اعتبارا للملابسات الاجتماعية التى تمت فيها فأن المحاولة المبذولة لحل هذه المعضلة الملحة ستبوء حتما بالفشل.

أما رواية تشنجيز ايتماتوف «النطع» فهى بمثابة التعليق الفنى على المصائب الاجتماعية التى تحدث فى المجتمع السوفيتى المعاصر مكتوبة بروح جلاسنوست منتصف الثمانينات. يحاول ايتماتوف ان يحافظ على وحدة الموضع بنائيا، هذه الوحدة التى تتكون من عدد من خطوط القص يكسوها الكاتب بحكاية عن حياة الذئاب التى تقع ضحية قسوة الانسان فى تهجمه على الطبيعة. يولى الكاتب فى الجزء الاول من الرواية جل اهتمامه إلى الاتجار بالمخدرات وإلى الجريمة وتدمير الطبيعة. فى هذه الراوية مفارقة تكمن فى كون البطل الرئيسى للرواية- افدى كاليستراتوف الذى يناضل ضد الشر المحيط به ليس قائداً اجتماعيا أو موظفا حزبيا وانما داعية هاو يبذل جهدا ضائعا ليرد المجرمين إلى الايمان. وفى النصف الثانى من الرواية تتشابك مصائر الذئاب والبشر. ان بازارباى القاسى على غرار شخصية أرازكول فى روايته «السفينة البيضاء» هو نقيض البطل الايجابى بوسطون. يرفض «افدى» العقائد الكنسية التقليدية الجامدة لانها فى

زعمة شاخت منذ زمن ويؤمن ان انسان المستقبل الذى لاتحد بحثه قيود سوف يكتشف الله الحقيقى فى نفسه ذاتها. يلاحظ افدى ان الدين لم يعد قادرا على الاخذ بزمام الانسان المعاصر ولكنة يلمح ايضا إلى استحالة احلال العلم محل الدين طارحا توازيا بين الدين والماركسية. ان المحاولة غير الناجحة لاحلال المثل والروحانية الجديدة محل الدين حسب فكرة الرواية تؤدى إلى الاغتراب والفساد وتزييف القيم الانسانية وإلى الفراغ الروحى الذى يدفع بالعديد من الشباب إلى تعاطى الخمر والمخدرات وإلى ارتكاب الجرائم. ان عددا من النقاد السوفيت ينحون باللائمة على ايتماتوف لكونه فى روايته هذه يوحى الينا بطريق للنضال ضد الظلم يخرج على اطار الصراعات الاجتماعية ويدخل فى اطار الدعوة إلى «الايمان». (ليتراتورنايا جازيتا- ١٥ أكتوبر ١٩٨٦). ان رواية «النطع» ليست دعوة للعودة إلى الوراء نحو الايمان. الاحرى انها تقدير فنى فحواه أن المثل الاجتماعية الحديثة غير مؤهلة لان تحل محل الدين وان ايه عقيدة جامدة ولتكن دينية أو ايديولوجية مصيرها الفناء لانها تقوض العملية الجدلية. فالرواية تشتمل على فكرة أن اسطورة اله الزمن السحيق قد تناثرت اما الاله الحقيقى فى زماننا هذا الذى تمثله اخلاق بوسطون فقد سقط. ان الامل الوحيد معقود هنا، على نحو رمزى، على اله افدى الموعود. ان فكرة الكاتب حول البعث الاخلاقى تربط بين روحانية الماضى وهذه يجسدها افدى وطاقة الحاضر العملية المتمثلة فى بوسطون.

ان انهيار القيم الاجتماعية قد تم التعبير عنه فى هذه الرواية من خلال المواقف المتباينة لانسان العصر الحديث والذئاب. فالمقابلة بين الإنسان والذئب المطلق للأخير. إن الذئاب عائلة شديدة التماسك تمتلك حسا عاليا بالواجب.

أما معظم الناس فى «النطع» فيعيشون فى وحدة، لايحملون احساسا بالمسئولية فرحين بذااتهم على نحو يثير الدهشة. وفقا لاحداث الرواية فأن اخلاقيات هذا الحيوان المتوحش أرقى بصورة ملموسة من اخلاقيات الانسان المتحضر. ان الذئب الذى هو من صنع الطبيعة لايقتل الا عندما يشعر بالجوع، وحتى فى هذه الحالة فأنه لايمس من هم من فصيلته، اما الانسان فقد خلق على نحو اخر فهو يدمر الطبيعة وكذلك بنى جنسه دون تمييز. باختصار فالواضح ان الانسان ينتمى إلى اكثر المخلوقات شراسة على ظهر الارض كما جاء على لسان ايفان كارامازوف عن الوحشية الحيوانية للانسان وكيف انه من الظلم والاهانة للوحوش مقارنتها بالانسان. وتشير الرواية إلى وجود عدد غير مكتوب من القواعد التى يعيش على اساسها العالم الطبيعى وهى قواعد لايمكن تخطى احداها دون مخاطرة واذا حدث وقع العقاب على الفور. تبدأ سلسلة ردود الفعل من بازارباى الذى قام بالاعتداء على الطبيعة اما أكبرا فقد انتقمت من اناس اخرين لهذا السبب فى الوقت الذى يدفع فيه بوسطون ثمنا باهظا مقابل الجريمة التى اقترفها بازارباى ولكنه بدوره ينتقم من أجل هذا من كل من دفع به إلى العذاب. كل من أكبرا وبوسطون يدفع ثمن انتقامه: أكبرا تدفع حياتها وبوسطون ينتهى به الأمر إلى الخراب الروحى الذى يتلوه بالتأكيد العقاب البدنى. الاخلاق هنا فى غاية البساطة: الانسان الشرير الذى تدعمه قوى العالم يدمر الطبيعة ويجلب الالم لاخوته فى البشرية ولكن هذه الخطايا فى النهاية لاتذهب دون عقاب ايضا. أن موت بازارباى يرمز إلى انه غير مسموح لاحد ان يتجاوز قوانين الطبيعة الاساسية وان الانتقام جزاء محتوم لكل جريمة. يمكن ان نسجل هذا التوازى بين مصيرى افدى وبوسطون، كلاهما ناضل

على طريقته من أجل الحق والعدالة وكلاهما بادته سار على طريق الجلجثة وكان مستعدا لان يعانى العذاب من أجل ايمانه، لكن المجتمع لم يقدر لهما تضحياتهما وظلا وحيدين تماما فى نضالهما من أجل العدالة. يحاول ايتماتوف ان يضفى على الرواية بعضا من التفاؤل بخلقه شخصية المستشار الحزبى الشاب المناقضة لوجهات النظر المحافظة لدى موظف حزبى آخر هو كوتشكارايف. لقد صور ايتماتوف منذ عشرين عاما خلت شخصية مشابهة لهذا الموظف فى روايته «وداعا جولسارى» شخصية مناضلة ضد أثار الستالينية فى الحياة السوفيتية، وعلى الرغم من ذلك يبقى هناك شعور بأن هؤلاء الشباب التقدميين **يتحولون بمرور الوقت إلى بيروقراطيين ليس هناك مايثير قلقهم عدا راحتهم ومصلحتهم الشخصية.**

ينتمى كل من ايتماتوف واسطافييف وراسبوتين إلى تلك القلة القليلة من الكتاب السوفيت الذى اعلنوا رايهم فى سياسة الجلاسنوست والذين عالجوا فى اعمالهم المشكلات الحادة فى الواقع السوفيتى بينما يولى كتاب آخرون مثل دانيال جرانين وباريس ماجاييف اعادة النظر فى التاريخ السوفيتى الاهتمام الاكبر فى حين يفضل كتاب مثل يورى بونداريف الصمت اما اقل حد لتاثير الجلاسنوست فهو على أعمال فاسيلى بيكون وأ. جريكوفا ومعظم الكتاب الاخرين بمن بما فيهم «كتاب الاربعينات».

ان الاعمال الاخيرة لكل من راسبوتين واسطافييف وايتماتوف تحمل مغزى اجتماعيا كبيرا ولكنها من الناحية الفنية اقل مستوى من اعمالهم الاولى، يبدو ان القيمة الفنية لتلك الاعمال تذهب ضحية التأثير الاجتماعى. ان هذه الاعمال قد كتبت على نحو معوج إلى حد ما فوحدة البناء الفنى غير ملائمة فى جزء كبير منها وتصوير الشخصيات ليس مقنعا ومن الصعب احيانا التمييز بين أصوات الكاتب والراوى والبطل.

لقد جعلت سياسة الجلاسنوست والبيريسترويكا أكبر مفارقة فى الفن السوفيتى أمرا بديهيا: ان اشاعة روح الليبرالية فى الجو العام فى البلاد، وتقليل الضغط من جانب الرقابة واضعاف رقابة هيئة التحرير أمور لم تؤد فى معظم الاحيان إلى احداث طفرة سريعة فى الخصائص الفنية للادب وانما كان لها تأثير سلبى على المستوى الفنى للاعمال الادبية. وهذا الوضع طرح سؤالا خادعا حول العلاقة بين حرية التعبير من ناحية والموهبة والقدرة الفنية من ناحية أخرى. يؤكد الناقد المجرى ميكلوشى هاراشتى على «ان فكرة الحرية باعتبارها الشرط الاساسى للفن ليست سوى اسطورة: ان التأكيد على ان كل شىء يقف بين الفن ومعاداة السلطة يدمر الفن نفسه ليس ايضا سوى اسطورة. كذلك فأن القضيةالقائلة بأن الفنان الحقيقى شخصية مستقلة هى ايضا اسطورة، على الاقل فيما يخص القضية الابداعية»(١). جوهر الامر ان هارتشى يعتبر ان «استقلال الفن امر مستحيل لانه لايوجد جمهور مستقل». كل هذا الطبع نسبى فالتاريخ يقدم لنا العديد من الامثلة على ازدهار الفن سواء فى ظل نظام شمولى او فى مجتمع ديموقراطى حر. علاوة على ذلك ينبغى الا نخلط بين حرية نشر مؤلفات كانت مرفوضة منذ زمن غير بعيد من الرقابة وبين حرية الابداع الداخلية لكاتب بعينه تكون فى عصرى ستالين وبريجنيف ومايزال مرتبطا حتى الان بوضع موظفى الادب.

ان حرية الابداع ليست سلعة يمكن توزيعها على الناس وليست قانونا يمكن سنه ولايمكن الخروج عليه بمفاهيم مثل حرية الحركة وحق الانتخاب وحتى حرية الكلمة وحرية الضمير. ان الابداع الفنى امر يحدث منطقيا وغير منطقى فى آن واحدا أما حرية الابداع فهى حالة العقل الذى يرتبط بدرجة كبيرة

بالامكانات الذهنية للفنان. ان تجربة غالبية الكتاب السوفيت الذين حاولوا على مدى سنوات طويلة التكيف مع رؤساء التحرير والرقباء والناشرين قد ساعدت على نمو الرقابة الذاتية أو آلية الدفاع اللاواعى، الامر الذى سمح للكتاب الذين مايزالون فى مراحل عملهم الاولى تجنب كل مايمكن ان يعوق نشر اعمالهم.

يصل الكاتب اليوغسلافى دانيلوكيش إلى استنتاج رائع بشأن هذه الظاهرة فيكتب قائلا: «ان الرقيب الداخلى هو قرين الكاتب.. انه يتسلل اليه من وراء ظهره ثم يتدخل فى عمله. ان الرقيب الداخلى لايقهر.. انه يولد من وعيك الذاتى ومخاوفك وكوابيسك.. وفى خاتمة الامر فأن قرين الكاتب ينجح على نحو غامض فى تدمير العدوى أونقلها حتى الى اكثر الشخصيات التى لم تنجح الرقابة الخارجية فى كسرها. ان رفض الاعتراف بوجود محرر داخلى يؤدى الى الكذب والى الانهيار النفسى. ان الرقابة الداخلية تحكم خطر فى الوعى ولها نتائج غاية فى السوء على الادب وعلى الروح الانسانية(٢)

ليست هناك حاجة لاعادة القول بأن الرقابة الذاتية موجودة فى اعمال كل كاتب سوفيتى. انها نتاج التعليم والتربية وطبيعة العقل وكذلك غريزة حب الذات والبقاء الكامنة فى اللاوعى. عندما يوكد الناقد السوفيتى فلادمير جوسيف أنه لايوجد فى الادب السوفيتى «احساس بالحرية الحقيقية... فهى ضالة وسط مالا يعد من المحرمات... ان الكاتب يبدو كما لو كان هو نفسه يخاف كل مايعرف، وهو خوف يأتيه من داخله كما يأتيه من خارجه(٣) «فهو انما يعزز وجهة نظر دانيلوكيش.

ان الرقابة الذاتية ليست جريمة وهى ليست وقفا على الكتاب السوفيت بل يجب على كل من يريد ان يتخلص منها كحالة نفسية ضارة ان يدرك وجودها فيه. ان البعض يظن ان الرقابة الذاتية تكمن فقط فى اختيار الموضوع دون ان يدركوا فى الواقع ان اى خداع فى النص الادبى ولو بهدف «تحسينه» يؤدى الى تزييف فكرته الاساسية ومن ثم إلى تخريب الفن. اننى لا أزمع الان الدخول فى الدجل الابدى حول مهمام وفايدة الفن ولكن ينبغى على أن اعترف بأنى أومن بأن الفن يودى دورا ايجابيا فى التقدم الاجتماعى والتنوير، ولكننى مقتنع ايضا ان الموهبة الحقة لاتحتاج رلى تلقين وانها لاتكتسب بالخبرة. ان الموهبة الحقة مستقلة دائما ولايمكنها ان تحتمل التدخل فى شئونها سواء جاء هذا التدخل من الخارج أو من الداخل.

ان الاعمال التى جرى نشرها بعد وفاة كل من يورى تريفانوف وفلاديمير تندريكوف تشهد على الصراع الداخلى لديهم بين الضمير والموهبة والكبرياء الشخصى للكاتب وبين ضرورة السير نحو الحلول الوسط. ان تريفانوف هو ضحية مأساوية للتوازن بين هذين المركزين للجذب. ان نثره يأخذ طابع السيرة الذاتية. انه اعتراف رجل شريف غير قادر على قبول ماضى اسرته ووضع الكاتب من روسيا بريجنيف. وبالرغم من المحاولات التى بذلت لدفع تريفانونف للخضوع للنظام القائم فقد كانت فكرة الهجرة بالنسبة له فكرة مرفوضة وظل معرضا للهجوم من جانبين: النقد الرسمى والمثقفين المنشقين. بالنسبة لتندريكوف فقد تكون فى ظروف مغايرة. ان خبرته فى الحياة تختلف عن خبرة تريفانوف ولكنه يقاسمه الميل العميق إلى الحقيقة والاخلاص لفكرة رخاء الوطن.

ابان أحد لقاءاتى مع تندوريكوف عام ١٩٧٩ أراد الكاتب ان يقرأ علىّ مقطعا من احدى مخطوطاته التى رفضها رؤساء التحرير ورفضتها الرقابة. لم يكن يستطيع ان يفهم السبب فى رفض نشر اعماله. لم يكن يريد سوى ان يطرح القضايا التى بدت له اساسية حتى يتسنى تغيير المجتمع السوفيتى الى الافضل، لكن محاولاته ذهبت سدى. كانت وجهة نظر هؤلاء الذين اتخذوا قرار الرفض ان كل شىء فى الاتحاد السوفيتى ببساطة رائع وانه لاداع لاثارة البلبلة.

من المؤسف ان تريفانوف وتندريكوف لم يعيشا حتى ظهور رواياتهما التى كانت فيما قبل ممنوعة وقد تم نشرها. ان موتهما المبكر والمفاجىء ربما عده البعض تحذيرا لهؤلاء الذين يغبطون الثقافة والفن السوفيتى فى الوقت الحالى. والكتاب الشرفاء الذين يملكون مواهب حقيقية يقاومون دفعهم قسرا نحو الالتزام. وان دفعهم للامتثال انما يدمر مواهبهم ويخرب روحهم. لقد أراد كل من تريفانوف وتندريكوف ان يكون امينا مع نفسه شريفا مع الاخرين، ولم يكن بإمكان اى منهما التصالح من الواقع الذى اضطر لقبوله دون ان يملك القدرة على تغييره.

يعلمنا التاريخ ان الانعطافات التاريخية فى المجتمع تبدأ اكثر ماتبدأ من تمرد الجيل الشاب، وفى معظم الحالات فأن التغييرات الاجتماعية الراديكالية ترتبط بامتزاج الحركه التلقائية للجماهير والقيادة السياسية المحنكة. على ان الواقع السوفيتى المعاصر قد تشكل على نحو آخر. ان الزعامة الحزبية نفسها هى التى يؤد دور الرائد للجلاسنوست والبيريسترويكا على الرغم من ان الدافع وراءهما لم يكن سوى المشكلات الاقتصادية والاجتماعية والاخلاقية الداخلية. وعلى هذا فأن التغييرات فى المجتمع السوفيتى ماتزال تدار بواسطة الجهاز البيروقراطى الذى ازدهر وتوطدت اركانه داخل القيادة ايام بريجنيف، ومايزال هذا الجيل نفسه هو الذى يقوم برسم حدود النشاط الاجتماعى للجماهير. الوضع نفسه تقريبا نجده فى الادب ،فالبنية المنظمة للانتاج الادبى لم يمسها التغيير على مدى عدة عقود وماتزال غالبية الموظفين البيروقراطيين المرتبطين بالنظام البريجنيفى أو الستالينى فى مناصبهم. علاوة على ذلك فمن الامور المحبطة ان عددا قليلا جدا من الكتاب الشبان هم الذين قد يكون باستطاعتهم ان يملاوا الفراغ الشاغر الان. وحتى هؤلاء الذين يستطيعون تمثيل الجيل الاكثر «شبابا» هم ممن تخطوا الاربعين بسنوات وهؤلاء افضل تعليما وحضورا ذهنيا من اساتذتهم، ولكن الادب لايمثل لمعظمهم نصبا وهما وانما مهنة توفر حياة جيدة ووضعا لائقا فى المجتمع.

يبدى البعض دهشته من هذا التأثير الذى يشكله النظام البيروقراطى الهائل الذى يدير عملية الادب فى الاتحاد السوفيتى ويتحكم فى تطور الادب الروائى. بالطبع فأن نظاما كهذا يمكن ان يكون عونا كبيرا لكاتب متوسط المستوى ولكنه لايساعد كثيرا على ازدهار فن كبير. ان عملية تقدير قيمة الابداع الفنى لهذا أو ذاك من الكتاب الذين لم ينضموا لعضوية الصفوة فى اتحاد الكتاب أمر يكتنفه الشك. جدير بالذكر هذا الحوار الذى دار بين الشاب يوسف برودسكى والقاضية سافيليفايا. كانت التهمة الموجهة لبرودسكى هى التشرد والتطفل. سألت القاضية برودسكى عن مهنته فأجاب: «أقرض الشعر» واصلت القاضية اسئلتها قائلة: «ومن ذا الذى يعترف بأنك شاعر؟ من الذى وضعك فى مصاف الشعراء... هل درست الشعر؟»، اجاب برودسكى: «لا اظن انه يأتى نتيجة لتعلمه، اظن انه.... هبة من الله». أظننا لسنا بحاجة لان نتوقف عند تفاصيل حوار جرى منذ ربع قرن مضى. كان زمنا أخر. على ان مصير الكاتب الشاب

الذى يسعى إلى قمم استاذية الشعر مايزال متوقفاً حتى الان على عطف الاساتذة ورؤساء التحرير والرقباء والبيروقراطيين مادام لم يقبل فى اتحاد الكتاب ومالم يسترض قادته فسيبقى مرفوضا وغير قادر عمليا على الاستفادة من موهبته. ان الحرفية امر ضرورى للاديب لكنها امر يمكن اكتسابه مع الزمن، أما الموهبة فهى شيء فطرى. ولكى تزدهر على اكمل نحو يجب الدفاع عنها ورعايتها. ان الافتقار إلى تدفق قوى جديدة الى الادب السوفيتى المعاصر هو محصلة قصر نظر فى سياسة وتخطيط وقيادة الانتاج الادبى التى وضعت هذا الانتاج موضع المقارنة مع مجالات الاقتصاد الوطنى الاخرى. ان الفن العظيم ليس مؤسسة تنشأ وفقا لخطة اقتصادية محددة ولايمكن وضعه داخل اطار الاوامر. علاوة على ذلك فأن دور النشر التى تضع فى اعتبارها الموضوع لاتولى اهتماما للمستوى الفنى للادب. اننى على يقين بأن الارض الروسية غنية بالمواهب الشابة القادرة على خلق فن حقيقى. **ان تجربة والقرن التاسع عشر العقود الاولى من القرن العشرين تؤكد افتراضاتى. كل المطلوب هو فتح الطريق امام ريح الابداع العفوية للشباب، والاتكتم انفاسها التعليمات الرسمية، ان الفن الحقيقى لايمكن ان يزدهر الا فى ظروف الحرية الداخلية للوعى الفنى والحرية الخارجية ومع امكانية النشر وقد توفرت لها ضمانات الاتصال المباشر بين الكاتب وجمهور القراء. بالطبع** فأن الموجة الجديدة من الكتابات سوف تعج بالكثير من «غير الصالح للنشر» وغير الناضج وايضا ببساطة السيىء، ولكننا لو اكتشفنا فى هذا الخضم ولو موهبة واحدة حقيقية واعدة لرأينا انه امر يستحق العناء.

لو عقدنا مقارنة بين عصرى الجلاسنوست والبيريسترويكا والركود البريجنيفى فربما توصلنا لعدد من الاستنتاجات. لقد حصلت فى الماضى أعمال ادبية كثيرة على جوائز الدولة دون وجه حق وهذه الاعمال نفسها اصبحت فى مصاف الكلاسيكيات السوفيتية، هذه «الكلاسيكيات» التى دخلت على مدى سنوات عديدة ضمن المقررات الدراسية المدرسية والجامعية لم يقرأها بالفعل احد وظلت مجهولة تماما خارج الاتحاد السوفيتى. لقد سمحت الجلاسنوست بتضييق الهوة بين الادب الروسى السوفيتى والادب الروسى فى المهجر، وحتى زمن قريب فأن هذين التيارين فى الادب واللذين كتبا بلغة واحدة ظلا بشكل جوهرى ظاهرتين متناقضتين كان الحكم عليهما ينطلق فى معظم الاحوال لا من الجودة الفنية وانما من التصورات السياسية والايديولوجية.

فى السبعينات ساعد الاعتدال الايديولوجى على نمو الحس الفنى المرهف. لقد دفعت ضرورة توصيل المغزى الخفى وخلق معنى باطنى للنص بالكتاب الى استخدام الوسائل الفنية المناسبة. ان الحدود الايديولوجية اليوم اكثر رحابة. وعلى الرغم من ان العديد من القضايا الفلسفية والسياسية الاساسية لم تطرح بعد للنقاش الا انه لم تعد هناك ضرورة لاخفاء البديهى منها. من هنا يمكن ادراك السبب فى التصاعد الحاد لتيارات الادب الاجتماعى فى النشر المعاصر ومن ثم انخفاض المستوى الفنى للأدب. ان الامثلة على اقتحام المقال الاجتماعى نسيج العمل الادبى بصفة خاصة ظاهرة ملفتة للنظر. خذ مثلا سيرجى زاليجين، انه يبدأ فى كتابة روايته «بعد العاصفة» فى منتصف السبعينات ولكنه ينهيها فقط فى عام ١٩٨٥ اى بعد التغيرات التى حدثت فى القيادة السوفيتية وانتهاج سياسة العلانية. من هنا ندرك الهوة بين بداية روايته كما خطط لها وبين نهايتها، لاتوجد هناك اية رابطة فنيه بينهما تقريبا من ناحية الموضوع الاساسى، اما من ناحية الاسلوب فقد كتبت على نحو صحفى ممل. تبقى لدينا فقط الدهشة: لماذا استسلم استاذ مثل زاليجين لاغراء «تحديث» روايته مضحيا بالقيمة الفنية فى سبيل احداث تأثير

اجتماعى مشكوك فى قيمته. ان نطاق هذا النشر الفنى اليوم يختلف بدوره، فإذا كان أفضل الكتاب السوفيت فى السبعينات قد حاولوا دراسة الانسان فى صراعه مع المجتمع والاسرة ومع نفسه ذاتها مركزين على النوازع النفسية وراء السلوك الانسانى فى اطار الظروف الاجتماعية الراهنة فأن الركيزة الاساسية فى الثمانينات هى اعادة تقييم التاريخ السوفيتى وبحث الملامح السلبية لهذا الانسان الذى جاء محصلة للتجربة الاجتماعية المشوهة.

كانت مناقشة القضايا الايديولوجية والسياسية والقومية فى السبعينات تجرى مشاركة بين المختصين فى علوم الاجتماع والادب والنقاد. حدث ذلك فى الوقت الذى أولى فيه الكتاب اهتمامهم بالدرجة الاولى للمشكلات الاخلاقية والاجتماعية والبيئية. فى الوقت الحاضر نجد عديدا من الكتاب البارزين ومن بينهم راسبوتين وبيلوف زاليجين يهدرون مواهبهم فى ريح المقالات الصحفية والكراسات السياسية. ربما يناقشون فيها مشكلات هامة وملحة ولكن كتاباتهم الاجتماعية هذه سرعان مايطويها النسيان اما أعمال مثل «قضية عادية» أو «الموعد الاخير» فسوف يكتب لها الخلود. لقد كان هناك ايضا كتاب روس عظماء مثل تولستوى ودستويفسكى يقومون بدور مشابه لكن المجد الذى يحظون به اليوم يعود لا إلى ماخطوه من مقالات وانما لاعمالهم الفنية.

ان التفاعل بين النظرية الادبية والتطبيق امر غاية فى الاهمية لتطوير الادب. ان الادب يمكن دراسته من وجهات نظر نفسية واجتماعية وفلسفية، ولكن النظرية فى معظم الاحوال تقوم بدراسة جوانب الابداع فى العمل الفنى. على ان النقد فى الاتحاد السوفيتى يحاول، وبدلا من التحليل المباشر للنص، ان يقوم بتنظيم العملية الادبية. ان الادب السوفيتى بعد ستالين بدلا من اتباع المنهج الذى طرحته النظرية تطور على نحو مستقل عنها، الامر الذى ادى إلى انقطاع واضح بين النظرية الادبية وتطبيقها. من هنا فأن الشروط الرسمية التى فرضها النقد السوفيتى غالبا ماوضعت العراقيل امام تطور المواهب الشابة ونموها الطبيعى بدلا من فتح السبل امامها ومساعدتها. ان النقد الرسمى ابان السبعينات والذى انشغل أولا وقبل كل شىء بالسؤال «ما الذى كتب» واضعا السؤال «كيف كتب» فى المرتبة الثانية، قد أدى إلى تخريب الادب كما اسهم فى نسيان عدد كبير من أبرز الكتاب السوفيت- أو حولهم إلى منشقين أعيد لهم الاعتبار فى الاونة الاخيرة.

لقد تغير الوضع الان واصبح النقد الادبى بالنسبة لكثير من الناس وسيلة للدعاية الشخصية لوجهات نظرهم الذاتية فى السياسة وفى المسألة القومية والحياة الاجتماعية. ان نقاد الادب يتحلقون اليوم حول المجلات الأدبية بشتى اتجاهاتها مدافعين عن مصالح «شللية» ضيقة. ان الجدل المحتدم يجرى الان بروح المقالات الروسية الهجائية الشهيرة والتى لاتؤخذ اراء اصحابها عادة بجدية.

ان المفارقة الكبرى فى الوضع الراهن تتلخص فى انه فى الوقت الذى اتاحت فيه البيرويسترويكا للنقاد امكانية التعبير بصراحة عن وجهات نظرهم التى كانت مرفوضة من القيادة السابقة إذا بكل كاتب يبذل اقصى جهده ليجبر الاخرين على السكوت وليثبت ان رايه هو الاساسى. ان المثقفين يتمتعون بنفاذ صبر ديموقراطى تجاه الآراء المخالفة فهم بعد لم يعتادوا وجهات النظر وتباينها، وهو امر جاء نتيجة تربيتهم فى العصر الستالينى. انهم يعانون من صعوبة ادراك انه ما أن تصبح اية وجهة نظر هى السائدة وتدخل الآراء الاخرى جميعها فى عداد الاراء المنشقة فسوف تتوقف بذلك العملية الجدلية وتتحول «الحقيقة» الوحيدة حتما إلى دوجما،

الامر الذى يؤدى الى الركود.

ان سياسة العلانية هامة إلى أقصى حد بالنسبة للإبداع الفنى، وها هى الثقافة لاول مرة تستشعر المزايا الجديدة لتسهيلات البيريسترويكا . ان حرية التعبير والنشر هى الشرط الرئيسى للابداع. غير ان هذه السياسة الجديدة التى لم تنعكس حتى الان إلا فى اتساع مجال الموضوعات لم تؤثر تأثيرا ايجابيا على المستوى الفنى للادب المعاصر.

ان الادب السوفيتى اليوم فى مفترق الطرق. وظهور موجة الاعمال التى لم يكن مسموحا لها من قبل بالنشر لاتعمل الا على افقاره. وحتى الان لم يتضح ما إذا كان بمقدور الجيل الاكثر شبابا ان يقدم لنا فى القريب العاجل روائعة. لنرقب هل سيتمكن الكتاب السوفيت المعترف بهم من التخلص من قيود الماضى النفسية وكذلك من الخروج من الاطر الايديولوجية والسياسية والمصالح الوقتية الضيفه من أجل خلق اعمال ذات قيمة فنية عالية. من الجلى على اية حال ان المهمة صعبة وعليا هذا فأن أوان النقد الذى يقف على مستوى زمن الجلاسنوست والبيريسترويكا لم يحن بعد.

استناداً الى خبرة الماضى فإن كتابا من أمثال تشنجيز ايتماتوف وفالنتين راسبوتين وفاسيلى بيلوف يملكون موهبة وحرفية كافيتين لخلق ادب حقيقى ولكن حتى يتسنى لهم ذلك عليهم ان يعودوا الى التقاليد المعطاءة، أضف إلى هذا ان عليهم ان يتذكروا ان اى كتيب سياسى أو مقال لايمكن ان تكون له قوة تأثير قصة قصيرة حقيقية أو قصة أو رواية. اننا نعلق آمالنا على جيل هؤلاء الكتاب فى ان يعودوا إلى ابداع الروائع التى فى إمكانهم ان يقدموها، أى الى خلق أدب اصيل، إلى أن يبلغ الجيل الاحدث أشده.

المراجع

miklos haraszti, velvet prizorn. artists under state sociallism,(1) new york, 1987, p. 13-

Danilo kis, The state, the imaginatiot, and censored I".-"The(2) new York Book Review", November 3, 1985, p.3-4.

(٣) ف. جوسيف، «الحب والحرية السرية»..- «ليتيراتورنايا جازيتا»، ١٣، مايو ١٩٨٧. (باللغة الروسية).

ذكرى

عام على رحيل عبد المحسن طه بدر



عام مضى على رحيل الناقد الكبير والأستاذ الدكتور عبد المحسن طه بدر وبهذه المناسبة، فإن قسم اللغة العربية بكلية الأداب جامعة القاهرة، الذى رحل الفقيد وهو رئيس له وأستاذ وصاحب مدرسة به، قد نظم لقاء ضم أصدقاءه من المثقفين والجامعيين، وطلابه الذين ترك فيهم بصمات واضحة عمليا وإنسانيا، وتحدث فيه عدد من المثقفين والأساتذة. منهم الأستاذ الدكتور محمود الجوهرى نائب رئيس الجامعة والأستاذ الدكتور حسنين ربيع عميد كلية الآداب، والأستاذ الدكتور شوقى ضيف . والأستاذ الدكتور مصطفى سويف والأستاذ محمود أمين العالم والشاعر أحمد عبد المعطى حجازى والشاعر فاروق شوشة والكاتب الروائى محمد أبو المعاطى أبو النجا ثم الأستاذ الدكتور عبد المنعم تليمه، بالإضافة الى واحد من طلاب قسم اللغة العربية والأستاذ خالد عبد المحسن طه بدر عن أسرة الفقيد. وقد قدم للقاء وأداره الأستاذ الدكتور جابر عصفور رئيس قسم اللغة العربية.

ولقد عبرت الكلمات والقصائد التى القيت عن شعور المجتمعين بالفقد لرحيل عبد المحسن طه بدر كمثال بارز للقيم العلمية والأخلاقية والسياسية، وكنموذج للموقف المبدئى الذى نحتاجه فى هذا الزمن الصعب الملتوى الذى يحتاج الى وضوحه وصلابته، إيا كان حجم الانفاق والاختلاف مع أفكاره أو مواقفه

«وأدب ونقد» حاولت أن تحصل على نصوص الكلمات والقصائد التى القيت لتنشرها على صفحات هذا العدد. ولكنها لم تستطع أن تحقق هذا الهدف وستواصل العمل على تحقيقه فى العدد القادم. أما فى هذا العدد، فإنها تحتفل بنشر الكلمة التى ألقاها الأستاذ الدكتور مصطفى سويف والتى تفضل بالموافقة على نشرها، مع قصيدة للشاعر محمد بدوى ، أحد تلاميذ الفقيد.

تحيـة

عبد المحسن طه بدر:
الشجاعة/ الإخوة/ الحياء

د. مصطفى سويف

لكل منا عالمه الذى يعيش فيه، ويتعامل مع الآخرين من خلاله. وهو عالم من صنعنا نصنف فيه كل شخص وكل شئ نعتد به. وكأن هذا العالم الخاص بالنسبة لنا نوع من الغلاف الجوى الذى يعيننا على مواصلة الحياة، نتنفس من خلاله، ونستقر من خلاله، ونتحرك نحو الأغيار أو بعيداً عنهم من خلاله. ونحن نعى دائما أن لولا هذا الغلاف الجوى لما أمكن لنا أن نحيا بهذه الصورة التى نمثل بها. ويتسع هذا العالم الخاص من حولنا أحيانا ويضيق أحيانا أخرى، حسبما تقضى أحداث الحياة. فقد تجود هذه الأحداث من حين لآخر بشئ نضيفه أو بشخص نضمه، وقد تأتى أحداثها أحيانا بالفقدان، فنفقد بعض مانتعلق به، أو بعض من نعتدبهم.

وقد كان عبد المحسن واحدا ممن ائتنست بهم فى عالمى الخاص. التقيت به أول ما التقيت فى أوائل الخمسينيات، كان تلميذا نجيبا لفت نظرى لشجاعته وأدبه الجم. ولكنه انضم إلى عالمى فعلا فى أوائل الستينات، عندما التقيت به فى لندن فى صيف عام ١٩٦٣، وكان انضمامه دون جهد ودون افتعال، فقد جاروته فى المسكن فى ذلك الوقت ، وأتيح لى أن أجالسه فى كثير من الأمسيات هو وزوجه، وربما تناولت طعام العشاء فى ضيافته، وقد يمتد بنا السهر وأنا أستمع إلى أحاديثه وتعليقاته التى لاتنتهى. ثم ابتعد بى المسكن، فقلت لقاءاتنا ولكن التواصل لم ينقطع. وأظن أنه فطن واطمأن منذ ذلك الوقت المبكر إلى أنه أصبح واحدا ممن يعتد بهم من أهل عالمى الخاص. وقد بقى كذلك فعلا حتى قضى.

منذ ذلك الوقت بدت لى كثير من ملامحه الرئيسية التى ظل عليها فلم تتغير، كان يحمل فى نفسه دائما أمراً يريد أن يتحدث عنه، وكان حديثه معظم الوقت مسيسا ، وكان حديثه دائما بالغ التهذيب واضحا فى شجاعته، ولم تكن شجاعته تغلب أدبه، كانا يمضيان معا فى توازن قلما يختل، فإذا لم يكن بد من الخلل للحظات فليكن ذلك بتغليب الأدب على الشجاعة، واعتبار

الشجاعة فى مثل هذا الموقف تهورا لايليق. وكان جادا، لايعرف الهذر إلا قليلا، وكان صارما فى جديته حتى لقد اقترب من الجهامة أو كاد. وكان على درجة من الحياء الاجتماعى قلما تتوفر الآن، فعلى طول صداقتنا التى امتدت مايقرب من ثلاثين عاما بقى دائما يضع نفسه فى مكانه الأخ الأصغر، ولم يحاول أن يقلص هذه المسافة بيننا أبدا، وهكذا كان الحال بينه وبين عبد العزيز الآهوانى. وعلى طول صداقتنا هذه لم يسمح لنفسه أن يحدثنى عن نجله خالد مرة واحدة وأعتقد أن ذلك كان خشية أن يوحى إلى الحديث بأى معنى من معانى الوساطة.

وكان عبد المحسن مشغولا بالهم العام، وقلما كان يسمح لنفسه بالحديث فى هم خاص. وكان انشغاله بالهم العام يصدر عن عوالم ثلاثة، ديمقراطية الحكم فى مصر، وأحوال القومية العربية، ومستقبل العلم والعمل فى الجامعة. بهذا الترتيب. وربما استشعر كلانا خلافا بيننا فى هذا الصدد، فقد كنت أخالفه فى ترتيب الأولويات هذا، وكنت أرى أن موقعنا فى الحياة كأساتذة يحتم علينا أن نضع مستقبل العلم على رأس القائمة. ولكنى كنت أحرص على عبد المحسن منى على إعادة ترتيب الأولويات، ولم أكن أحب أن أتمادى فى استغلال مكانه الآخ الأكبر فى علاقتنا.

وقد مرت الأيام سراعا بعد وفاة عبد العزيز الأهوانى، وازداد عبد المحسن قربا منى، ربما لأن العلاقتين اختُزلنا فى علاقة واحدة، وربما لأننى أنا شخصيا أحسست بمزيد من الصداقة المسئولة نحو عبد المحسن.

ثم مات عبد المحسن، كما مات الأهوانى من قبل.

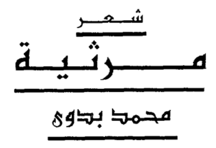
وكما تحول ركن الآهوانى فى عالمى الخاص الى محراب تسكن فيه سيرته،

كذلك تحول ركن عبد المحسن إلى محراب آخر تسكن فيه سيرته أيضا. الموت يفجأنا فيفجعنا، ولكنا نفيق لنبدأ مقاومة آثاره.

بإحياء الذكرى، وإقامة السيرة، نأتنس بها نحن الزملاء والأصدقاء الكبار، لنقلل مما يثيره الموت فينا من شعور بالوحشة، ونقدم هذه السيرة نفسها لصغار الشباب من تلاميذه وتلاميذنا نغريهم بأن يتمثلوها ماأمكن، وأن يقتبسوا منها مايثرى وجدانهم، وبذلك نحيل فجيعة الموت الى وعد المزيد من إشراق الحياة.

فى العدد القادم:

الكاريكاتير فى أزمة الخليج: سامى البلشى



(إلى عبد المحسن طه بدر)

كانت آخر معاركك إذن
وكنت تعرف أنك ستخسرها
مع ذلك ذهبت
ودائماً

كنت تسرق من النوم سويعات، وأنت على صهوة جوادك. فى كل خطوة مهوى فى كل مرمى قاتل تحصن بالعتمة. كانوا يذهبون إلى القتل، فيما تبكر بالذهاب إلى حقل أبيك، قرويا مشقوق الأقدام. أأنت العائد فى الغبشة الى جميزة أحلامك، ضدا للعتمة؟

العتمة التى كنت تراها فتسميها : فى عمائم الخفراء الملوثة بزرق الطيور ، فى أنشوطة العسكرى اللامع البصقة. فى الاردواز الذى خانته الزرقة واصفرّ. فى الظل المتشرب أغانى النار. الظل الذى لم يسترح قط بعينيك.

سيمرون بعد هنيهة. لاتلتقى بعيونهم عيناك. لاتبصر المدى فى طيات ملابسهم، ذاهبون الى بدايات أخرى يتحصنون بها. مصابيحهم خافتة لاتئز، زجاجهم لايلتمع ولايلسع، وأنت غاضب العينين، واقفا لاتريم.

ماكان أفرس جوادك حين اختلفت كفاك مع هدبيك. عيناك ارهقتا جدا حين لم تهرب بحجر من بيت أبيك. وضعت على كتفيك عباءته وطوّحت الظلمة بشمس عنادك. بحر اسكندرية لم يغوك، ولا الشعر المتفجر فى فرعاء تنحنى على نهر تدمدم أحشاؤه. كنت وحدك وحدك، مسحوقا بالنظر الفاتن، ضدا شرسا لغيابك. لا شهقة قلبك أو قفت النزف. ولاكفى الموبوءة بالشعر تكف عن التحديق.

أغوينا معا: أغوانا الجميل الذى لايجئ. الذى لايتركنا نتحلى.

نصوص





قصة

خيرى شلبى/ غالية قبانى/ محمد عبد السلام العمرى/ ابراهيم عيسى

قصائد

محمد الطوبى/ محمد أحمد حمد/ أمجد ريان/ شريف رزق

قصة

اللـــبن الفــائر

خيرى شلبى

.. كان الضجيج قد تلاشى تماما من الوجود ، لعلى أنا نفسى قد تلاشيت، تحولت الى خاطرة محلقة تحت مظلة كبيرة من السحب الداكنة الغامضة. كنت أشعر أننى أتساند فى الفضاء على كتل من الأصوات المعجونة فى بعضها ، صرت صوتا ، ربما نغما ضاع وانكتم صوته فى موجات متلاحمة متلاطمة. الأرض من فرط سرعة دورانها تبدو ثابتة راسخة والأثير من فرط الضجيج والصخب يبدو مكتوم الصوت وإن كان يعبق برائحة التوجس،اذ يبدو أن فى الأعماق البعيدة رجة عنيفة عنيفة عنيفة. أحسنى فى القاع برهة وعلى السطح فى البرهة التالية، وفى الخلاء التام برهة، كخيط من الدخان ينسلخ من الكتل الثقيلة ويصل موصولا بما إلى مالانهاية. هاهى ذى تلتقطنى من الجانب الآخر، فيحتوينى حضن سحابة هابطة من عل..

صرت أرى بين طيات السحب غرفا من الصفيح مفروشة بالحصير، ومقهى فوق علواية يضج بصخب يبدو من وجوه الجالسين أنه عال جدابل وعنيف. أرى كذلك بعض حارات مقفرة ذات إبنية قديمة الطراز عتيقة كابية، تحترق أسافل جدرانها باثار قش الأرز المحترق تحت كوانين مبيضى النحاس، تعبق فيها رائحة الفول المدمس الطازج ورائحة «القرمل»، والرماد ، والقمامة...

رغم خلو الحارات من المارة ومن مظاهر الحياة فإننى على يقين من أن هذه الشقوق وماخلف هذه الأبواب التى تفتح على غموض مظلم، تحتوى على ناس ينشرون بطاطينهم فى صفحة الشمس، تزحف فوقهاجحافل من القمل والبراغيث والبق والبعوض، رجال تفوح من جوفهم رائحة

الجوع ومن أجسادهم رائحة العرق المعتق الزنخ، ونساء صدءات نحيفات يفضن رغم ذلك بالأنوثة. أوقن أنه على مبعدة خطوات قليلة حمام عتيق ذوباب غائص فى الأرض لبوابة كبيرة، ومن خلفه موقد يحتل حوشا كبيرا يمتلئ بأحمال القش والحطب المشتعل، ترتص بينها قدور الفول الخزفية كفصيلة من الفئران الخرافية المنتفخة البطون..

لم أكن أتوغل فى الحارات إنما صارت هى التى تتوغل فى زاحفة بإيقاع بديع، فأرى أخصاصا منزوية تحت جدران شاهقة مهيبة لعلها جدران مسجد/ بن طولون أو مسجد قلاوون أو مسجد برقوق أو المؤيد شيخ، لعلها إحدى الخنقاوات القديمة أو بقايا قلعة عظيمة احتلها أحد الغرزجية فأقام بها خصا يحرق فيه الحشيش للزبائن، أو أحد البلطجية أقام بها بنكا لبيع السجائر والحلويات. أخيرا بدأت السابلة، رهط من الرجال والنساء بتشكيلة غريبة من الأزياء يقفون لصق عامود صغير مائل، من الواضح أنهم ينتظرون إحدى المركبات ، من الواضح أيضا أن انتظارهم بدأ منذ قرون موغلة فى القدم وأنهم مهيأون لاحتماله قرونا أخرى قادمة...

زحفت بهم أرض الحارة كشريط ينطوى بين كتل السحاب يتحول الى ركام من الظلال القاتمة. ثم رأيتنى فى علوشاهق، والحارات من أسفل تبدوكأ خطاط بارزة تنسرب من بينها المركبات والرءوس والحافلات وعربات اليد، وتحتشد فيها أرهاط من الباعة وأرتال من المارة وتزأر فى حدودها قطارات تمرق فى غطرسة لتختفى كديدان، كل ذلك دون أى صوت على الإطلاق، لكننى كنت واثقا أن أعنف الأصوات الصاعدة من أسفل هو الذى يرتفع بى شيئا فشيئا الى هذا العلو الشاهق. غير أن كل ذلك سريعا ماينطوى يتحول الى سحب تجدد خيمة الظلام، التى صرت أراها تتسع شيئا فشيئا وتعلو قبتها حيث تمتلئ بثقوب من الضوء البارق فى ومضات ثابتة أشبه بومضة لحام الأكسوجين...

فجأة رأيتنى أتثاقل وأتثاقل، وأميزنى بين السحب، فأتعرف لى على يدين وقدمين وذراعين وساقين ورأس ورقبة، وكلما تميز فى شئ انفصل شيئا عن كتل السحاب، فاذ تميزلى كامل جسدى ارتج لى قلب بعنف رهيب فصرت لأول مرة بعد طول صمت أسمع صوتا يدق فى لهاث ورعب... وكنت واثقا أننى هاو فى الفراغ اللأنهائى لامحالة، لولا أن بقايا من حبال دخانية لاتزال تربطنى بكتل السحاب كالحبل السرى. وكنت قد بدأت أهوى بالفعل وخيوط الدخان تمتط وترق هابطة معى. لدهشتى لم أرتطم بالصلد دفعة واحدة كما توقعت، إنما فوجئت بأنه حتى الهبوط الفجائى هو الأخر رحلة طويلة بين عبث الرياح المختلفة مع الهوى.
إرتطمت بصلب ناعم مزلط، إصطكت أنفى به فإذا هو خشب مسطح، شريط رفيع من الخشب، سرعان ماتبينت أنه مسند لسور طويل ممتد على الجانبين. إتفتحت عينى علىَ فراغ هائل جدابينى وبين الأرض، فاتفضت صارخا متشبثا بإفريز السور كأنما لأمنع نفسى من مواصلة الهبوط الى الارض البعيدة جدا ماتزال . أغمضت عينى مرتجفا وشعر رأسى يطقطق وركبى

السائبة تنتفض محشورة بين حديد السور. إنضمت صرختى الى السحب القريبة جدا فى متناول اليد. كالعصفور تحت هاطل المطر كان عقلى قد بدأ يعود ويسكننى، فجعلت أتبين شيئا فشيئا أننى واقف فوق سطح عمارة شاهقة جدا وعتيقة فى حى أظنه حى العباسية، وأننى منذ وقت بعيد مضى صعدت إلى هذا السطح لأزور صديقا تعرفت عليه حديثا، يسكن فى هذه الغرفة الصغيرة القائمة وحدها فى هذا الركن من خلفى، وكان فى نيتى أن أتلكأ فى السهر حتى أضطر للمبيت عنده، لكننى وجدت القفل على الباب، فرأيت أن أستند على هذا السور حتى يستكن قلبى المضطرب وتهدأ أنفاسى اللاهثة من صعود هذا السلم القاتل الأليم. حينئذ حاولت عدل ظهرى فشعرت أنه قد تصلب فى انحناءته تحت جبل ثقيل من الرطوبة الندية. ولما شعرت أن أرض السقف تستقر تحت قدمى فتحت عينى باطمئنان وألقيت بصرى فى الفضاء.. كانت السحب قد بدأت ترق، وتتجه شواشيها نحو لون اللبن الفائر تتدافع موجات زبده المتخثر تلتهمها السماء.



قصة

ماقاله مذيع النشرة

غالية قباني

ران السكون فجأة. وبدا كما لوأن السيارة تسير دون ركاب أو سائق. صوته فقط هيمن على المكان فانطلق مخترقا الحدود وأطل مثل معلم متجهم، اقتحم فصلا علا ضجيجة.

انطلق الصوت فقطع جملا من الثرثرة الهادئة الدائرة فى حينها ، وأعلن أسراره المرعبة..

«هنا اذاعة..»

ثم قدم موجز النشرة، رمى بطعمه مستدرجا خمسة أشخاص فى سيارة أجرة. خمسة غرباء ألقوا بشجاعتهم من نوافذ الخوف وانشدوا الى صوته منتظرين النشرة المفصلة.

وقبل عشر دقائق من الخوف كان التاكسى قد توقف لفتاتين فى شارع مزدحم بالمجلات فاجتازتا الباب الخلفى الايمن باتجاه المقعد، كما لو أنهما تستعدان للنوم فوقه من شدة التعب.

كادت السيارة تتحرك فاستوقفها الراكب الرابع:

- «طريقكم الى» ؟

أجابه السائق بنظرة تساؤل الى الفتاتين:

- هل تسمحان؟...

ردت واحدة وهى تنظر باتجاه الراكب الامامى:-

- لم يعد اسمه تاكس... ثلاث توصيلات؟.

استرحمهما الشاب الرابع.

- ساعة بأكملها.. ولم أعثر على تاكسى،

تبادلتا القرار..

- تفضل...

فتح الباب وحشر جسده فى مقعد ضم الفتاتين ومشترياتهما. تحركت السيارة، وعلا حوار مشترك حول أزمة سيارات الاجرة فى المدينة.

ثم راح الحوار يتفتت ويتوزع. السائق والراكب الامامى إنشغلا فى حديث عن أعباء السيارة وهمومها... أعطال لاتنتهى، وكذلك المصاريف، وكان الراكب الخلفى يشاركهما الرأى أحيانا.

الفتاتان فى المقعد الخلفى انخرطتا فى حوار هامس، وبدا أن احداهما تعانى من مشكلة خاصة، على أية حال لم تتداخل الاصوات ولم ينزعج أحد الاشخاص الخمسة من أصوات الاخرين فقد كان صوت أم كلثوم يشكل حاجزا أو خلفية مناسبة لتلك الثرثرة الهادئة. كان ذلك قبل أن ينطلق صوت مذيع النشرة مشيرا الى أحداث هامة تقع فى هذه البلاد.. «اعتقالات سياسية واسعة.. منظمة العفو الدولية تقدم احتجاجا على اعتقال عدد من الاشخاص دون محاكمة منذ سنوات....و...»

قد لايبدو أن هذا الصمت مبرر. أعنى أن يخرس ركاب السيارة وسائقها عندما يتحدث مذيع فى بلد آخر بعيد عن هذه البلاد.. اذن لنحاول افتراض سيناريو مقنع لهذا الصمت! السائق تردد فى تغيير مؤشر الراديو لانه منذ سنوات بعيدة فقد السيطرة على حساب كثير من العواقب، فماذا عن فعل هذه اللحظة؟ هل يغير المؤشر مطلقا شتائمة واصفا الاذاعة بالكذب والتلفيق؟ لكنه يعلم تماما أن المذيع الغريب يعلن الحقيقة الغائبة. اذن هل يتركه يسترسل فيشى أحد الركاب، ويتهمه بالمساهمة فى ترويج إشاعات مغرضة عن أوضاع البلاد؟؟..

الركاب الاربعة أداروا رؤوسهم باتجاه النوافذ.. متمنين لو كانوا «هناك» فى أى «هناك» بعيدا عن هذا المكان المأزق كى يحتموا من أى ردة فعل قد تسجلها مرآتى السائق.. أو عيون زملاء التاكسى.

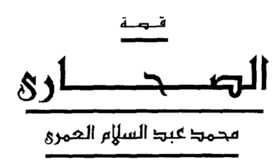
حتى الفتاتان صمتتا عن مناقشة مشكلة إحداهما وأشاحت كل منهما يوجهها عن الأخرى خشية أن تفضحهما عيونهما... وهى عيون تعودت قراءة ماتختزنه دواخل كل منهما.

الشاب فى المقعد الخلفى، تذكر شقيقه الغائب فى مكان مامنذ سنوات وضع يديه فى جيوبه، وراح يضغط على محتوياتها علها تمتص توتره.

حسنا... هل تشعرون أن هذا الحديث لايصلح مادة لقصة؟

أعنى أن يتواجد خمسة أشخاص فى سيارة أجرة وفجأة يتبادلون الاتهامات الصامتة، شبهة الخيانة وكتابة التقارير المباحثية بافتراض غير مبنى سوى على الخوف؟ ولمجرد أن صوت مذيع نشرة أخبار فى اذاعة بعيدة إندس بين أرواحهم فجمد انشغالاتهم اليومية وأطلق المخفى والخوف معا؟..

هل يصلح الحدث اذن كمثال يشهد به فى مقال سياسى يدين النظام الغلانى، ويقول حدث هذا فى بلد كانت تسير فيه سيارة أجرة تقل خمسة أشخاص أربعة ركاب وسائق، ألقوا بشجاعتهم من نوافذ السيارة وتقوقعوا داخل بقعة قصية فى القلب محتمين من كشاف صوت مذيع نشرة أخبار فى بلد بعيد شوشت عليه فى تلك اللحظة دقات طبول عالية صادرة من ذات البقعة الصغيرة..؟



«الى أمل دنقل»

تجاورا فى الخندق الرملى المنهال جوانبه لمده ليست قصيرة، خلالها لم ينبسا بكلمة واحدة، وجدا هذا المكان البعيد عن الحركة والأماكن المتوقع المرور منها.

تحيط وتموه عليه أشجار عنب ديبو الشيطانية القصيرة، والأشجار الشائكة للأراضى الرملية الهلامية المنهالة، ولم يؤرق أحلام النجاة فيهما الا مرور تلك العربات المصفحة والمجتزرات التى تتوالى قادمة من الشرق الى الغرب، يمشى خلفها جنود مقيدة أياديهم بقماش أعلامهم المنكسة.

تتحرك العيون فى المحاجر، وترتعش الأطراف اثر كل صوت، إثر مرور الجنود الحفاة بالقرب منهم، تسللا معا من طابور الأسرى الطويل بعد تمكن العدو من فرقتهم، وعلى أثر ذلك بدأ طابور الأسرى الذليل فى المشى تجاه سجنه منذ الصباح الباكر.

وهاهى شمس الصحارى الرملية تقذف صهد نارها المتوالى وتصبه على رأسهما فترتخيا، ليرى آثار المشى البطئ والمتخاذل على أقدام زميله المغبره وأصابعها المفرطحة، والتشققات العلوية المستمرة والقادمة من أسفل بطن القدم المتورمة ونقط الدم الجافة والمتناثرة.

ترتد تلقائيا نظرية الى قدمه التى ينظر.. اليها زميله فى تلك اللحظة عينها، تجوب نظراتها سماء كابية كئيبة يتهادى فيها دخان أبيض ينسرب برفق وأناة، وعلى البعد من أعلى تمرق طائرات النجمات السداسية الزرقاء ذاهبة وغادية، لايقطع صوت استمرار تدفقها سوى الأنات الخفيفة للجنود الأسرى.

وراحا سويا الى تلك الأحلام الصغيرة والخاصة المرتبط تحقيقها بحلم النجاة، لم يأبها لهذه الحشود المنكسرة وخذيها المقيت، وفى ساعتهما الأخيرة تلك تسللت أحلامها الجميلة وتداخلت

بأحلام يقظتهما الممتدة كخرائب الصحراء دون سابق استئذان وأثناء تذكره يرى شفة زميله السفلى مشققه تنحدر منها نقاط دم متجمدة من شفاه متورمه وغليظة ووجه مليئ بالبقع المتورمة.

وهو يرى ابنته الصغيرة والوحيدة يبلل شفتة ويرطب يبسها باسمها الجميل ووجهها الذى تخاصمه الابتسامة عندما يتركها وتخيلها متسربلة فى سنوات صباها بثياب الحداد، فتأتيه الرياح الرملية فى صهد تلك الشهور القاسية الحرارة، وعندما يمر من بين الكثبان الرملية بجوارها ثعبان الصحارى الضخم يغزز أحدها سونكى بندقيته فى رأسه فينفلت بدفه النازف مثيرا للغبار والتساؤلات. تأتيهم من أعلى وعندما تغيب الطائرات وتخلى السماء صيحات جماعات النسور الجائعة، وتقف على مبعدة متحفزة ومنتظرة.

تسأله القلما فى عامها الأول الدراسى وفى الصباح تكرر عليه يوميا ذلك، والأستيكة ويأتى لها بما ترغبه، ويسألها أين تذهب هذه الأشياء، وهو يراها عند المساء ليست مهمومه الا ببرى القلم ببرايتها الحديدية الصدئة.

وعندما يتغيب أحيانا بغير ارادته تشتاق اليه وتسأله عنه، ولما يأتى لها أثناء قدومه بما تحب لاتقبله منه بسهولة، لكن أسئلتها غير المكتملة تثير فيه- هو الأب الحانى- رغبات رفع الرووس المنكسة الخذلانه.

تروح وتجئ أمام عينيه الصدور المنتفخة والحلمات النافرة للممثلات الجميلات وملكات الاغراء عندما دعى مع قائده لحفلة النادى الموروث الشهيرة، يرى الدخان الأزرق المنبعث من الغلايين، والأماكن الجانبية، ويرى زجاجات الويسكى المعتقة القادمة خصيصا للقادة، ويرى الخراف المشوية كاملة، والديوك الرومية- ويرى اكوام الأرز المخلوط بالمكسرات والمشهيات، وفى الأماكن الجانبية عند الأركان الرئيسية للقادة العظام يشم رائحة الأسماك المدخنة ويرى الكافيار.

يلعق شفتيه، ويبللها باسم الصغيرة ذات الضفيرة السوداء والمجدولة والمعقوصه أحيانا، تأتى الرمال المنهارة لتحيط بأقدامها، فيرتفعان عدة سنتميرات، تتحرك العيون فى المحاجر، ومن داخل الخندق يسمعان قرقعة عجلات الدبابات القادمة من الغرب مسببية، تجرجر خلفها جحافل الجند المهزومين الأسرى، والذين يسمعون وقع أقدامهم خلفها.

وتتاح لأحدهم حينئذ مشاهدة زملائه المنكسرين، فيرتد انكساره وخذيه الى داخله، فيرتجف وينظر الى وجه زميله فيجد شحوبه يزداد بياضا وبقعه المنتفخه تزداد جفافا، وتهرئا، وشعره الأشعث ورائحته الكريهة، يذكره بما يعتمل فى دخيلته وبجسده، ويصعب عليهما اختفائهما ذلك العقرب المنتصبه ابرته المسمومة يجوب المكان بتأن رائح نماد، وعندما يحاول أحدهما سحقه يختفى فى الرمال ثم يظهر فى حرية أخرى من الخندق المنهال.

تشقل مصائبه بأولى الأمر منه، ويراهم فى عرباتهم الفارهات، وجيادهم المطهمة ونسائهم الجميلات، تكمن فيهم بذرة الأمال والرغبات الطموحة، وفيما بعد أثناء ذلك تركوا الميدان والبلد وانشغلوا بأحلام الثراء والفجور، وحققوا مافى أنفسهم بكوامن الخداع ورآهم فى حلمه الآتى فائزين فى كل مضمار سرا وجهرا، متشحين بثياب الفضيلة والتقى، مقدمين القرابين الثمينة، مستعينين على ذلك بالطقوس السرية، والآلهة العفورة، وغفلة وسذاجة ذوى الأحلام البسيطة،



ومعتقداتهم الدينية عن مخاوف الموت فى قلوبهم، وعن الحساب و العقاب، وأن الحياة فى العالم الآخر مظلمة الامن رضى.

تنهال الرمال ثانية، وتنجرف، ويقعا تحت ضغط أحد جوانب الحفر، إذا ما حاولا تفادى تلك الرمال بالوقوف فوقها ظهرا جليا للعين المجردة، فآثرا الثبات والوقوف فى مكانهما، واستمدا عزيمة التحدى المختزنه، وقررا أن يقاوما حتى تغيب الشمس الحارقة.

تروح وتجئ غائمة ومشوشة ذكريات تلك الليلة كأن دهرا قد مر عليها، هى التى كانت بالأمس الأول، زجاجات المياه المعدنية القادمة خصيصا لحفل الليلة يلعق فمه ويستخرج قطعة القطن الطبى ليختزن مياه عرقه بعد مسحه ليبلل بها شفته المتشققة.

تأتى اليه أثناء تناول الغذاء بكوب المياه المثلجة التى لم يطلبها منها، ويهب واقفا لتناوله منها خائفا عليها أن يعيقها شئ.

ولما أحس بارادة التبول أخرج قطعة قطن طبيه أخرى من مخلاته، وبال فيها بعد أن استدار، تنبه زميله الى ذلك ففعل مثله، وكل منهما احتفظ بقطعة القطن المبللة فى مخلاته مركزا النظر على قطعة قطن زميله.

يرتفعان الى أعلى بفعل انهيار جوانب الخندق، فيريان أعشابا شيطانية كثيرة لا أسماء لها، ومايزالا يريان تدفق الجنود الحفاة كالأشباح اسرابا خلف اسراب، من جميع الاتجاهات الغريبة التى يكن رصدها بالعين المجردة.

فتحا تلقائية ماتبقى من أزرا ستراتهما الممزقة، وحاول احدهما خلعها، فنبه نفسه الى عدم فعل ذلك ربما تمكنا من الخروج بعد قليل، اذ أن تلك الشمس التى بدأت تخجل قليلا، وتبتعد قد وعدت بالتقليل رويدا من درجة حرارتها، وظهر على البعد فى الطريق الى خندقهم نبات الصبار الذى ينبت فى الطرق والاماكن الرملية، محاطة بالعشب الشيطانى الشائك.

تنتابهما نوبة اثر نوبة موجات هوائية معبقة برائحة الدم، وقتامة تستقر فى أعماق نفسيهما القلقة الحزينة والمتوترة.

وتأتى اليها عبر تردد صدى الرمال أصوات لآذان عصر كأنها أصوات قادمة من القرون السابقة مع ترانيم لدق أجراس الكنائس النحاسية، ويردد الصدى تلك الأصوات الأنه التعبة، والمصاحبة للدبابات الأسيرة.

وهو يلعق مياه قطعة قطنه جاءته الصغيرة العذبة تناوله بمشاكسة المنشقة والخف. فيرتد بصره كسيرا الى قدمه، ويتواكب ذلك مع تخيل وجوده بالوادى المقدس، ونفخات ودعوات الأنبياء والرسل المتواجدين حوله، وأحس برغبتها فى البهجة. يتحاوران بالصمت ، ويلتزمان بالقواعد الصارمة للجيوش المنهزمة، فبان وظهر الانهاك النفسى والمعنويات الهابطة، وجاءتهم على البعد انعكاسات الشفق الأحمر الثانى الذى يبرق على درع من دروع الدبابات والمصفحات الكثيرة.

وعندما يأتى المنزل تستقبله بودحان، لطيفة ، تلتصق به، وقبل أن يخلع سترته تأتيه بجلبابه الأبيض الناعم، تخاف عليه من نوبات البرد ولاتستطيع أن تعبر عما تريده، تنفذ فقط تكملة تساؤلاتها ومعرفتها.

كلما يرتفع الرمل أسفل أقدامهما يزداد انحناء الظهر دون خلع خوذاتهما. ولما تهب الرياح الرملية تصطدم بتلك الخوذات النحاسية فتحدث صوت صغير وأزيز مشروخ، وتسمع دقات قلبيهما. ويسحبان أنفاسا قويه عند مشاهدة هذا العقرب الذى يروح ويجئ، ولايقدران على التمكن منه، يحاولان قدر الامكان أن يتفاديا تلك الأخطار المحدقه والمتربصه بهما.

فى الناحية التى يمر منها الجنود الأسرى تنفلت أسراب الفئران الى ناحيتهم، وفى اقتراب سرعتها من خندقهم تنجرف، وفى اللحظة المناسبة تتمكن بالافلات من الوقوع فى هذا الخندق، فتتكسر بزوايا حادة، ومنفرجة، وهى تنظر بعيون خائفة ومرتعبه ثم تقف على مبعده قافزة الى أعلى مرتكنه الى ساقيها الخلفيتين، ثم تمشى الهوينا ، احداها سمينه، ثقيلة الحركة منتفخة البطن، تحن الى فأر شبق يطأها ، ناظرا بثقة الى خوذتى الجنديين فى خندقهما.

تتداخل أحلامه فى الاف الجثث العفنه الملقاه فى تلك الصحارى المحفور على جبالها تحت ضياء دموى لشمس تنحدر ثقوب عميقة وكتل بارزة وأشجار عشب شيطانية، وعند أسفل الجبل تنكمش جثة بدوية مبرقعة تحيطها عنزاتها وحمارها.

ولم يريا مثل تلك الجيوش الجرارة من الفئران التى بدأت تندفع جيشا اثر الآخر من جميع الجهات، تحيط بخندقهما ثم تذهب اثر انقطاع مرور الأسرى والدبابات المتجهة الى الشرق.

ثم تعود ثانيه كالعصف اثر قدوم رتل آخر من الأسرى ،يريا أفواهها الملوثة بالدم، وقطع اللحم المتناثرة، ويأتى اليه طيف صغيرته، وهى تنوء بخوف والم فى احدى ليالى الشتاء القارصة البرودة، تاركة مخدعها اليه منتفضة راجية حضنه الدافى ، منبهة اياه الى الفأر الذى يجتاح دولاب ملابسها ، ويتقافز الى مخدعها.

وجه زميله الشاحب يزداد مع مرور الوقت شحوبا ، يرى يده مغبره وأقدامه الحافية المتورمة ملطخة بدم جاف لجروح الصخر والرمل، يركن بندقيته، ويقترب ليمسح عن فمه أثر رمال زحف النجاة، فيساعده الآخر فى ازالة بقع الدم الجاف عن شفته المتشققه.

ستراتهما مفتوحة، وممزقة، وماتبقى من أزرارها غير مثبت، وعيونهما تجوب المكان لتحدد

كيفية الذهاب الى طريق غير مطروق، وتحديد أماكن شجر الصبار المحاط بالشجر الشيطانى الشائك.

ومع غروب شمس يومهم القاصل أحسا أن ثمة هدوءا بدأ يتداخل مع زحف عتمة الليل أثر تلاشى أصوات الدبابات المنسحبة، وتأكدا من خلو المكان، وتوقف جريان الفئران واستكانتها فبدءا محاولة الخروج من هذا الخندق المنهال جوانبه، وعندما يحاولان ذلك تنجرف مع محاولاتها الرمال الهشه لتصنع ممرا منحدرا ويسمعان أثناء زحفهما عليه دبيب الزواحف الصغيرة. وصوت الهواء المار خلال الأعشاب والرمال التى تنهال ببطء ونعومه لتصنع حاجزا يتجاوزانه زحفا، متمسكين بأسلحتهما ومخلاتهما، وبدا لهما المكان الذى حدداه على ضوء النهار وشمسه الغاربة غير المكان الذى قصداه.

أثناء ذلك اتجها الى شجرة الصبار ذات الأفرع المنتفخة، وبدا كل منها واضعا زمزميته الخاصة أسفل الفرع الذى توسم فيه وجود المياه التى بدأت تتساقط قطرة اثر الأخرى بعد شقها بمديه كل منهما الخاصة.

ومع اجترار صبرهم المخزون على قنص نقاط المياه فى هذا الظلام الذى بمرور الوقت قد بدا دامسا، انسابت اليها أصوات آهات تعبه وألم موجع، تأتيهما تلك الأصوات من الأماكن المظلمة والمجهولة، نائحة باكية، متنفسا بعمق ومكابدة، وبدا جليا حدقات الأعين المتحفزة والأسنان البيضاء المصطكة.

وتوالت تلك الأصوات والآهات، وتقاطعت، وبدأت تعلو، وهما فى حمى الذهول، يخرجان سويا قطنهما الطبى لامتصاص ماتبقى فى أفرع شجر الصبار من مياه.

تحركا سويا للوصول الى المكان الذى حدداه للاختباء فيه لمده، ولاستعادة جزء من نشاطهما، حتى يتمكنا من تحديد الطريق الذى يسلكانه عبر تلك الدروب الوعرة وليلها الصحراوى الكئيب بعيدا عن الطريق المطروق والدوريات الليلية.

وهما يتحركان سويا كان كل منهما فى ظلمة الليل تلك، ومع تصاعد تلك الأصوات وفى نفس الوقت يضع يده فى مخلاة زميله للبحث عن قطن مبلول وزمزميه بها قطرات مياه فرع الصبار.



قـصـة

شــق الأنــفـس

ابراهيم عيسى

فلما هم بها وهمت به...

قيل لها...

ان مسه حزن، وقربه كرب، وحضنه هم.. فهو بكاء حزان، دامع أواه. من يقترب يحيطه بعمره المحزون وقلبه المكلوم، وجرحه الموغل وزمنه المبعد وأيامه الماضية ومستقبله الغائب وبلاده الكليمة..

فلما هم بها وهمت به

قيل له...

أتغرس الشجرة فى غير منبتها وتحصد السنبلة فى غير أوانها.. أتبنى فى قلبها حزنك وتصفر خضرها وعودها.. وتقصف زهرتها وتحنى غصنها..

ان الحزن قد مسك وتحزنت وحدك، فلم القضاء يحتكم والبلاد يتحكم، فيمرض البرىء ويصح المتهم..

فمضى

متألما فوق حزنه، جريحا على صحته..

ولما دخل داره وصعد سلم بابه.. وآوى إلى فراشه.. نزل عن يمينه رقيب وهبط عن يسارة عتيد..

أحاطاه حوطة الوليد وعانقاه عناق البعاد

وشقا صدره.. ورسما حول قلبه سورا.. وأزالا عروقا، ومضيا ينظفان عن اليمين والشمال.. ومسحا عرقا عن جنبيه وسترا عورته المحسورة عن رادئه..

أقاماه وحملاه.. عبرا به السقوف والجدران وأزالا به الحوائط والأسوار وصعدا به إلى جبل

ضخم، منير لكنه مظلم، مزروع لكنه جدب، صخرى لكنه منبسط فدخلا من كهف ومضيا فى سبيل..

ولما وصلا إلى باب جهم مصمت وجدا ماء يترقرق من جانبه.. وخضرة تنمو على حوافه.. وحماما ينام أمامه وبيضا يبرز من عشه، ولمحا عنكبوتا يحيط بسقفه..

طرقا الباب طرقة واحدة..

فطار الحمام وانتفض.. وغادر العنكبوت مآواه.. وانساب الماء مغادرا..

وانحنى الزرع مبتعدا.

دخلا وقد تفاديا دهس بيض الحمام.. وانغلق الباب فى لمحة.. أوقفاه..،

ثم صعدا على كتفيه واختفيا عن مرآه،

انتبه واشتد وتر القلب مدا.. وانخرط فى التأمل أمدا..

قيل له.. امض.. فمضى..

المكان مغلق لكنه يحمل النسيم، محاط لكنه فسيح، مضئ بالتوهج لكنه مفتوح لخيوط الظلمة.. معطر بالرياحين ويزكم الانوف ويوقف العيون ويغزل الجلود ويد فى «الانامل ويحيى العروق ويفتح المسام ويغزو القلوب

ظهر الشيخ وحيدا،..

قادما تحفل به طيور سابحة وتحيطه بحور سائلة وتنسج حوله زروع خضراء صاعدة، تحته سجاد مفروش بخطواته، وتمد شوارع ومدن وبلاد وزمن..

ظهر الشيخ محاطا بالكون، قادما بالحياه..

جلس على عرش بعيد لكنه يدنو..

أمسك لحيته وتحسس ثوبه.. حرك زراعه وأسند ساقه فوجدت نفسى لصق نفسى، وعن جسمى ينزع ثوبى إلا ما يستر العوره، ويحمى الرجولة، لكن دفئا غمرنى وقلبا أحاطنى فشعرت الوصل والاتصال والقرب والتوحد والوجد والتآلف هتف بى.

تعال أيها الفتى

فاقتربت غير متهيب

سألنى ما بك

قلت انا المحزون ياشيخى

انفرجت شفتاه عن بسمة... وسأل

لماذا حزن العيال ورب العيال يحبهم ويرعى سيرهم ويحكم سنهم ويقضى شأنهم؟.

فأجبته: ربما الاختبار والبلاء وقضاء الرحمن عدل وعدله قضاء فسأل

.. اذن قل لى.. اين ابوك؟.

اجبته.. فى غربته.. بينى وبينه أميال الصحارى وفضاء الحدود وأسلاك الهواتف واسطر الرسائل ودمع الذكرى والنسيان ياسيدى.

فسأل اذن قل لى من تحب؟

اجبته الحب ظلم.. احب فيظلموننى..

سأل اتحب المستحيل يافتى وتهفو إلى اللقاء؟

اجبته الحب جرح وانا مجروح خلقة.. فيدمى قلبى ياسيدى من نصله فانزف..

سأل وما صنعتك؟

أجبته أحيط بالأفاقين ويحيطنى الأفاقون، وحديثهم إفك وكلامهم غدر وحروفهم جر وعراكهم نذل.
فسأل الشيخ وقد أرجع رأسه على مسند حريرى مطرز بالنعناع: أصلاة أم وصل؟
أجبته أشعر بالوصل فى غير صلاة وأدرك ربى فى وقتى لكن صلاتى

عجل ولهث وفقد، واتصالى حقيقى منفعل..
سأل وما الصحبه..
اجبته الصحبة خدعه، من يخدعنى يصحبنى ومن يصحبنى يبعدنى..
سأل مازمنكم؟
قلت نحن فى زمن الثمانينات من القرن العشرين بعد ميلاد
المسيح، فى تسع سنين آتيات بعد بدء القرن الخامس عشر
لميلاد المصطفى، حبيبى وسيدى ورسولى وجد زعيمى ومبشر
امامى، بالجنة الموعودة.
فتمهل مفترا ثغره عن ابتسامة خرافية.
اتحب الحسين يافتى؟
اجبته بنعم حارة صافية قوية متصله.
وضع كفه على جسدى العارى.. وأحاط عنقى بالاصابع،
وهبطت أنامله حتى قلبى، فاخترق الجلد والعصب
واخرج القلب من موضعه، فشخصت فيه كتلة من دماء وعروق
وحبال ودقات متواصلة من طبل غريب خافت..
وضع اظافرة الرقيقة النظيفة فى جدران القلب، فأخرج الوسخ
والقى السواد، ودغدغ الحصوات، وغسل العروق بماء صب
من بطن كفه ومسح بلعابه جذر شريان منبت. واعاد
القلب موضعه وغمر الصدر بضغط يده، فعدت عودتى الاولى
شاخصا فى عينيه الرقراقتين، سائلا دون سؤال، متوسلا
دون رجاء نهض عن عرشه والطير حافات بجنبه والزرع والماء
حياله وقال لى.
يافتى.. لقد نظفت قلبك ورسمت خطك وفتحت ردبك
وسويت حظك، لكن زمانك يبتلى والبلاء فيك، انت المحزون
لحزن الزمن، المجروح لجرح الليالى..
فالسهم الذى خرج من طوق الفضاء للارض اصابك حين
اصاب وانغمس فيك حين انزرع.
الم تر ندبة عالقة بجدار قلبك، الم تلحظ موضع الحفر فى
صدرك..
انت المبتلى بحزن الزمن..
فامض، حفظ الله عليك حزنك.. وستر جرحك.. عنها وقمت

شـعـر

نصوص الغواية

محمد الطوبى

١-أولُ الأغنية:

قمرٌ يرتدى نَشْوةَّ الماء (والتفت الساقُ
بالساق) والوقتُ نهرُحَنينٍ عَبيقَ
جَسَدان يزقّانَ فوضَى البهاء المقُدس
فاتّحداَ جَسَداً واحداً عازفاً وَالأساوُر
رقْراقَةٌ
بالهديلِ على نرجسِ المعْصَم الكحْلَ
مبْتَهلٌ
فى جفون مُؤَلّقَة وَلهَا عندمٌ جانح
للشّهيقْ .
جَسَدٌ ساجعٌ كسهوب السّنى الصّبواتُ
مَرايا يُرتّلُها الوردُ والجيدُ فى مَجْده مَلِكُ

الصّدْرُ يُشْرقُ رُمّانُهُ باحتفال أنيقْ.
ذَهَبٌ بَهجٌ يتدفّقُ منْ جَسَدَينْ عشيقينِ
يتّحدان وَحيدَيْنِ لمّا يخوضانِ فتَنَةَ
موْجهماَ
نَحْو أقسى الغوايات يشْتَعلان كأُغْنيَةٍ
منْ نَبيذٍ عتيقْ.

٢-للصّعْلوك المنْفىَ:

مَنْ قَرأ تَباريح التّرجس للجسَد الرافِلِ
فى نَيْروز مَفاتنه القُصْوىَ؟ مَنْ أطْلَقَ
فى وَجَعِ الأسْطورة غَيْمَ الشّوقْ؟
مَنْ سَمّاكِ المعْجزَة الأوراسيّة فى قُربانِ
العشْقْ؟
من أوصى أيقونات البهجة أن تغشاكَ
شَحاريرَ حَنينٍ وأقاليمكِ تَتَبرّجُ فى ناياتِ

البَرْقْ؟

مَنْ أعْطاك بدايات الفَيروز وَحَرَّضَ
نَجْواك على قَمَر الأحْلامْ؟
مَنْ خاضَ مَسافَة قُدّاسِ الأوْرسِ الأشْهى
مَجْروحَ الرُّوحِ إليْك وَحيداً ووَحيداً رتَّلَ
إنْجيل الليلك ،وأهازيجَ اللؤلؤ جوَّقَها
وانْتخَبَ الورْوارَ لفاكِهَةِ الأيامْ؟
مَنْ أغْدَقَ فى شهَوات الصَّفْصاف الفضَّةَ
يا أبْهىَ وَطَنٍ يصْعَدُ فَوقَ صَليب
المنْفىَ؟
كيْف تُفَسِّرُ إيرُوتيكيَّةُ وَطن منْفىَ فى
مَبْنىَ المعْنىَ
(وَطنٌ صعْلوك لايَتَسكع إلا فى تاريخ
المنْفى) ؟
مَنْ يا الأوْراسيَّة أعلن أنَّك عَشْتار العُمْر
وأشْرَعَ
أسْماءَك للمسك ونهارِ النَّورسْ؟
صعْلوك الفتْنَة عَمَّدَ صَبْوةُ نَهْدَيْك
وصعْلوك السُّكر الجَوَّالُ تَزَوَّجَ فيك
سُيوفَ الفَجْر
النَّسْرينيَّة وَسوَى شهوةَ وَطنٍ لاتُشْبهُها
إلاكِ

(فَمَنْ إلاَّك
أعَدَّ زَغاريدَ نَبيذى؟)

٣-البدايةُ أنْتِ:

لمْ أقلك سَطوحُ الأغانى حُقولٌ
حُقولٌ إلى نشوة احْتفالْ
لمْ أقلْك هنا أوْ هنا للنَّبيذ سُهادُ
الفَوانيس
تسْطعُ أسماؤُهُ بمفاتنك ابْتهالْ
كيْف لى يسفحُ السَّؤالْ
وَجَعاً سيِّداً قمراً يائساً شوقةُ المتكبِّرُ
يسرى بأسراره؟ وكأنّى الأسيُر أسيُر إلى
لامكان ومُلكتى سَبايا جَسَدى شواعً
مَلكٌ أنَا فى بَهاء الغواية أستنفرُ الغزالْ
لدَمى وأُحَرِّضُ فى مَجْدِ نهديك ما
أصْطَفى
منْ قَطا وَزَواجِلَ لَمّا يخُالطُنى شبقُ
الدَّوالْ
فأكونُ مالمْ يكنْ يتَكَبَّدُنى
وَأهيلُ على فَخذَيْكِ بُروقَ القُرُنْفُل
أشْعلُ
وَقْتَك باللَّوْز سَيِّدتى
لادليل إلى شَهْوَة المرايا
لاكتابَة يُشْبهُها خنجَرٌ عاشقٌ يمْسحُ
الوَصايا
لابداية إلاكِ سُبحْانَك الجُنون الذى
لايُضاهىَ!!
وأنا العاشقُ القِرمُطىُّ الذى سَفَكَ المنتْهىَ

وَبفضّة صَبْوَته سَرَّحَ المحَالْ

٤-أوّلُ الفَتْك:

الفاتكةُ المُشْرِقَةُ
تُوسِّدُ على نَشْوَةِ اللّوْزِ الصَّباحَ وتُلْقى
صاعقَةَ الفضّة للدّاليَةَ الضّاحكَة.
الفاتكةُ الصّادحَةُ
تَسوقُ رائحةَ البَهاء وفسْقيةَ الياسمين
ودَفاتِرَ الغَيْمِ وتَتْرُكُ الطَّريقَ خَلْفَ
خُطاها يحْتَرِقُ بالموسيقى.
الفاتكةُ الميَّادَةُ
تُحرّضُ ملائكَةَ الصّبْوةِ وأيْقونات
العشْقِ
ومَواكبَ السُّنُونُو على تَرتيل سُورَةِ سَبُو
لما تذهب صباحا بزهوها الجلناريّ العميد
لتَفْتَحَ بابَ الحُقولِ بصَوْلجَانِ البَهْجَة.
الفاتكةُ الحالمَةُ
لاتُسألُ فى سَطْوَةِ الإمارَة والأمْر
وَحْدَها لضَواحى الفَرَحِ تكْتُبُ بداية
ماتَشْتَهى
وتسْكبُ شَهْوَةَ الشتّولِ لما تُريدُ.
الفاتكةُ الفاتنَةُ
تُطْلقُ للشّكّ المُسَهَّدِ قيامَةَ العطْرِ
وشَفَقَ الأناَشيدِ وهى تُمشّطُ شَعْرَها
الجامحِ بقَلَقِ المرايا
تَضْحَكُ لماتَرى المهْرَجَانَ المُرَتّبكَ
بَيْنَ مديحِ الماء وفَضيحَةِ الوَرْدِ.
الفاتكةُ الخَلاّبَةُ
تَلمُّ طُفولةَ النّهارِ ومَطَرَ الرّيحْانِ
مع كُتُبُ الأدَب والجُغْرافيا وتَدْعُو
غوايَة المَساء لفاكَهَة الأحْلامِ وأنا أدْعُو
ذاكرَتى لفُروضِ السُّكْرِ وَوَليمَةِ السَّهْوِ
بَممْكَةالنّاى.
الفاتكة المشرقةُ
الفاتكةُ الصّادحَةُ
الفاتكةُ الميَّادَةُ
الفاتكةُ الحالمَةُ
الفاتكةُ الفاتنَةُ
الفاتكةُ الخَلاّبَةُ
سَيّدَةُ سُهْدى وَفَوْضاى.

(القنيطرة- المغرب)

شعر

الشعر يصحو

محمد أحمد حمد

حين يستيقظ الشعر،
في قمقم القلب،
يطرُق جدرانه بالمطارق،
يوقظ من غفْلة النومِ عينَ الضياءْ
تَطْرفُ العينُ تَمسحُ عنها النعاسَ، ويمتدُ
كفُ الى جسد الدفء
ترفعُ عنهُ الغطاءْ
ثمَّ ترتعشُ النار في لمسات الأصابع،
تنفثُ في الورق
الأبيض المتكاسل ترنيمة السحْر،
يستيقظ النهر، والبحرُ،
والسحبُ الغافية
تتوهجُ كلُّ النجوم، وتنطلق الشهب
تزحم وجه الفضاء
تتهشم كل المرايا القديمة، تسقط كل
الحوائط والأقبية
يتناثر كالعهن ما ران فوق الوجود من
الصمت، تنتفض
الكائناتُ، وتدفقُ كلُ روافد نهر الزمن
ثم يلتمعُ الصدقُ تحت رماد العفونة،
يفتح عينيه في دهشة الأنَبياء

**

عبر هذا المساء
دمدم الشعر في قاع نفسيَ دمدمة الماء
تحت حجارة نبع قديم
قلت للشعر: نم وأرحني، العواصفُ
خلف النوافذ- تقصف
أغصان ليل الشتاءْ
أو لست ترى، من خلال الزجاج، حقول
الغيوم موشحةٌ بالسواد ،ألا تسمعُ

الرعد؟... قد تمطر الآن، والفجرُ
بعد بعيدُ، وجفنى ملّ السهاد، فنم، فالبرودة
قارسة، والظلام خفافيش هائمةٌ فى فيافى السماء.
همهم الشعر: قمُ، فالعنا قيد فى حقل كرمتى تهفو الى لمسة القاطفين، ومن تحتها تتلهى الجنادب بالنثر، تجمع من بين عشب البساتين كوم حصى، فانهض الآن، واعصر رحيق العناقيد للشاربين»
فى استياء حزين..
قلت للشعر: ياسيدى... أو لست ترى الأدعياءْ
ملأوا ساحة الكرم مثل الوباءْ
طردوا الشاربين...؟
أولست ترى الشعراء
لبسوا خرقة الصوف وانتبذوا الصومعة
كجنود يفرون من خشية الموقعة
يبتغون الظلال..
يبتغون السلامة فى راحة القوقعة
يُنشدون الطلاسم شعرا كموج الهباء!!
كيف لى بالغناء
وأنا مثقل القلب والجفن بالدمع. والحزن والاستياء
أولست ترى الإخوة الأصفياء
(وهمو فوق أرض «الكويت»
على العشب والماء يقتتلون
على الأرض، والنفط..، ضلوا الطريق الى «إيلياء»؟
بين حين وحين
يتحول قومى إلى لاجئين
تحتويهم خيام العراء
فإذا شبت الحربُ مابين «عبس» و«ذبيان» من أنشد الآن شعر الرثاء؟!
أأغنى القتيل أم القاتلا؟ أم أغنيهما غافلين شهيدين فى أهلى الشهداء؟!
هل يجئ الغناء...
أم يجئ النشيج؟
والأساطيل تسحق موج الخليج
والمجاعة قائمة، والحصار
والمذابح قادمة، والدمار
بعد حين..
يتحول أهلى الى لاجئين
تحتويهم خيام العراء!
فالوسائد لينة، والشراشف ناعمة، والبرودة قارسةٌ،
فالتمس غفوة الدفء تحت الغطاء
كيف لى بالغناء
والتوابيت ترجع، فى هدأة الليل، دون عزاء
يتشتت شعبى فى كل أرض..
حاملا غرين النيل للرمل، والقفر
حاملا حرقة النار موال صبر
حاملا شمس مصر الى كل فجر
حاملا قطعة من صفاء السماء
حاملا وردة من عطور الهواء
كيف ضاقت به مصر حتى يغيب، ويصفعه الصخر
ثم يرتد كالموج والريح عبر الموانئ، عبر المطارات، متشحا بالبكاء!!
أيها الشعر كيف الغناء
وأنا عدت بعد الشتات، وبعد العناء

لأرى وطنا كان ملء العيون
وطنا للجنون
وطنا باركاً، مثقلا بالديون
وقراصنة يملأون، السفين، بكنز المصارف
كنز المتاحف
ينسكبون بحبر الصحائف
يخترقون زحام الطوائف
يقتنصون السكينة، والحلم بالبندقية
والقنبلة
يقتلون الرموز،
يطفئون عيون العصافير،ضوء الحضارة
ضوء الفنون
كيف يأتى النشيد إلى شفة البوح..
من جرح قلبى إلا صديداً يسيل من
الجرح عبر الدماء
فاسترح أيها الشعر، نم أيها الكبرياء!



شعر

عن حجرتي الشائخة

أمجد ريان

(١)

هل الحجرةُ زنزانةٌ، وهل الموبيليات جثثٌ رصاصيةٌ..،
وهل مخلبُ الليل جارحٌ إلى هذا الحدّ، وأنا تحت الجدار النحاسيّ، أقطفُ النعناعَ الشوكيّ، أهزّ الملعقةَ الصدئةَ فى القهوة، وهلالٌ معدنيٌ فوق الجرائد يبرقُ، الخميرةُ الظمآنةُ في ضلوعى، الرمادُ على المقلمة، والقميصُ محضُ حقيبة لحزن صدرى، عويلُ القناديل فى القلب، خرائبُ القَرنفل كلها، والزبيبُ المرّ، قلم المرأتى يكتبُ الأبجديةَ، لماذا تمسحين كلَ أشيائى يافرشاةَ الليل؟

(٢)

على المقعد الخشبىّ أتهدّجُ، أفركُ جبهتى، هل ستفضحنىُ الأوراقُ، حين أفشل فى كتابةِ الدهشة، نصفُ المقعد فى الظلام، والعتمة تتدحرج تحت كائن الوسادة، أتحسّسُ الضلوعَ الرمليةَ وقلادةُ الرماد فوق صدرى، أكتبْ أيها القلمُ القديمُ، أكتبْ همسةً واحدةً للبهاء، سجلْ زيارةَ الوجْد لى، وأنا مقرفصٌ تحت الأنقاض المعدنية، القمرُ الكهربىّ يَعوى فى السقف، والرقصةُ الملساءُ تدمدمُ فى فؤادى، والرَفوفُ السماويةُ تهوى فوق الكتفينَ، أكتبْ شيئاً أيها القلمُ القديم.

(٣)

افتح البابَ واخرج، لأشياء العالم، اخرجْ تحت أثداء السحابة، وانطلقْ تحت تهيّج البزوغ، انطلقْ فوق البكارَة الأرضية، لمَ تستكينُ هكذا؟ غارساً أصابعَكَ فى خدّيك، والحذاءُ تمثالان صامتان، والدكنةُ تغزو الزوايا، لمَ تخضعُ هكذا؟

تقايضُ الحلمَ وتبكى، تتسربُ التجاعيُد الليليةُ نحو قلبكَ وأنت راضخٌ، تقلّبُ الفتّاحةَ الصدئةَ، وتمسحُ الدمعةَ الحمضيةَ فى سكون، يحيطُك الصبّارُ الحجرىّ، وأنت راضخٌ، الكفان جثتان، تحيُط بك الصرخةُ المنطفئةُ، وأنت كالما يسترو غير المطاع، تتلوى فى سكوتِك، افتح البابَ واخرج إلى التضاريسِ العذاراء.

(٤)

تبعثرت ذاتى فى زمنِ الأوراق، أوراق تلتفّ على قوسى الجسدى، وأنا مشتبكاً بالحلم، متشبثاً بحوافر الفيروز، أمرّ في ميادين النواح، يحاصرُنى الدورانُ المعدنىّ، والأوراقُ باهتةٌ حولي، المصباحُ كوبُ لهبىّ يهتزّ، وبقايا المدينة الداكنة تنهارُ فى أعضائى، ورقٌ باهتٌ يغرق فى ذاتى، وموجى المخبوءُ يرهُجُ، عذوبةٌ تبكى، والليلُ طافحٌ طافحٌ، سأبلّلُ الأوراقَ فى منجمِ الحواسِ، سوف أكتبُ هدهدى الحريرى، فوق الغيومِ الثقيلةِ، والحراس الهيكليين.

(٥)

تجيئنى البنتُ الشهابيةُ، مموهةً بالصباحِ تجىء وأنا أشدّ اللاصقَ فوق الأوراق، هل أجبّرُ الوطنَ، هل أجبّرُ الروحَ، هل أجبر أجنحة البدن؟ هى البنت المستحمّة فى النباتات تجيئنى، وأنا تائهٌ فى فضاءٍ من الزجاجِ القديم، ارسمُ فى أفقِ السقف أرجوحه للسماء، عرقٌ اسود يتساقطُ من جبهتى، والمنشفةُ لوحةٌ حزينَةٌ معلقَةٌ، أضعُ المشطَ الكابى فى قوسِ رأسى، هادراً ببكائى، أردتُ أن اخذَ زينتى نك أيتها البنتُ الشهابيةُ، لكننى لا أشبكُ غير الشظايا بضلوعى، وزجاجةُ العطر لاتسكبُ غيرَ الملح المرّ على قلبى، جسدى يموءُ تحت نافورة الرماد، والبنتُ الشهابيةُ التى تجىءُ، ستمنحنى قلبهَا المكتظَ بالقمحِ، وستعطينى أبعادَها البيضاءْ.



شعر

يمعن الليل

شريف رزق

١- وحيد وتتسع الأرض:

وحيد...
لهُ الأرضُ سجّادةٌ..../
يتداعىُ..
ويتداحُ فى
بارج صاهلٍ، ويقئُ../رأيتُكَ فى
ألف قتْلٍ،ولستَ تموتُ، رأيتُكَ:
تجثو
إلى النّخلِ، تهذى..../
هُو النهر مفتوحةٌ
للصهيل البعيدْ خلاياهُ....
تحضنهُ
وتُغادرُكَ الآنَ، وحدَكَ،
مُحتدماً
مُوْغلُ
فى يسار القصائد،تنزفُ...
/والأرضُ سجادةٌ، لانهائية.../
يتداعى
ويغفو على وجع، هاذيا، وتسيرُ
دماه.../تسيرينَ منهُ، تسيرْنَ
مُوغلةً
فى يسار القصائد
،و الأرض تنظرُ.../ لكنهُ
ظلَ- فى دمه-
ينهمرْ....

٢- هذا المساء لهُ رنينٌ...

هذا المساء لهُ رنينٌ
التين
والزيتون

والعِنب المشاكس فى
عيونكُ، ومضة الفرح الحزين/ وأنت تنـ
تقلين فى
نهر اللُغات، وتطلعينْ على الرمَال
كأنْتَ شارِدةُ الغزال/
يروقُنى وجعى...
وجْمرى...
طآزَجاً أحصى- وتنْتشرُ المشاعلُ فى
مسـاءات العُرُوقِ- مُؤرجحاً قـدمًى فىِ
ماء احتمالى/ كيف
شَكَّلنى خَرابُ جـمــال تدىْ الأرْض؟...
منْ أقْصى المدينة
جاءنى البدوىُّ، قالَ لى: أبشرْ...
فداهمنىَ العذابُ
الحلوأ،... سرْتُ من النّصالِ إلى النّصالِ
علىَ النّصال/ وكلّما...
ماذا أعد من الكلام المقلتيك
؟
لمقُلتيك: التَيْنُ
والزَّيتونُ
والعنبُ المشاكسُ
واشتعالاتُ النَّدى/
هذا المَساءُ
لَهُ
رَنْينٌ...

٣- فى الوجيعةْ...

تحدَّرتُ منْ وجَعىِ
فى الوجيعَةِ...
....
،أرضُ هىَ الآنَ مفتوحةٌ
-كالمنون- علىً
ومفتوحَةٌ
لصهيْل يجىءُ، ومفتوحَة
لدَم
أسَّسَ الليْلُ فيه قلاَعاً
وَجُنْداً...
،...ومَفَتْوُحةٌ
تتمادىَ
وتصرخُ فى جَسَدىِ
كالقُرُنْفلِ...
....
،أرْضُ
هىَ الآنَ
مُغْلَقَةُ
-فَوْقَ مـاءِ المســافَة بْينَ الشَّهـيْقِ وبيْن
الزَّفيْر- َعلىَ
جَسَدىِ...

٤- خروج.......

مثْل صَاريةَ النَّارِ، مِنْ غفوة الموجِ
مِنْ لهَبَ الماء
أطلعُ../ فَلتَنتظرنَ علىَ جَمَراتِ
دمى، انْظُرنَ منْ فوْقها:
لحظتىِ.../ ثمَّ نخلُ ســيـــأتى إلىَ
جَسَدى
ويقــولُ لوحــدتة.../ وحَدَها قُبَّةُ القلب
تدرى/ انتْظرنَ../ يدىَ:
فى جبيْن مَنَارِ ضريرِ، تضىءُ، يدى..
/مثْل غوســجــةَ الليْل صــوتى علىَ
وحَشةَ الرمْلِ،

مُبتَردُ/ هَوَذَا أتَدانىَ
،وتسقطُ فى جَسَدى ورقاتُ النجوم
حـمـائمك الحـالماتُ..../ انْتظرنَ قليْلاً
علىَ ربَوةِ الروُحِ/ أعضاؤك المعشباتُ تغادرُ
خيمةَ جِسمى، وتعبرُ.... وَاَلجةً
للبريقِ
البعيْد.../ المراكبُ، مذعورةً،
فَوْقَ ثرثرة الماءِ، تركضُ/ يانخلة القلبِ
لا
ترحلىَ للقبور
علىَ
طرف الأُفقِ،لا
ترحلى
وَرأيتُ: علىَ الماءِ قلبى يسيرُ، ويهتفُ
بى أنْ
أجىءَ
رأيت: أللسَّبى تلكُ النّساءُ
العفيفاتُ
للهتك؟..../
فاشْتعلى
ياخيول دمى، واركُضى.../
/للمراكب: شَكْلُ الغزالات مذعورةً،
فوقَ ثرثرة الماء، تعْدو... ولِى:
دَهْشَةُ البدوىُّ الغريبُ
يُطالعُ- مُختفياً
فى تقاطيعه.../ اشتعلى
ياخيول دمى..
واخْرجى
يانساء دمى
لضياء الصَّوارى
البعيْدَ... ولوحّن
لى...، إنَنى
الصَّاهلُ، الآخر الأوّلُ.../

٥- الآن....

خَارجاً، منْ دمى، الآنَ...، أوغلُ
ولْتجرف الرّيحُ مايتساقطُ منْ
ورَقات حروف دمى، نافرات/ هُنَا
أولٌ آخرُ/ يتمسجدُ قلبى لوقع خُطَاكِ
البعيْدة.../ينحدرُ الأبيضُونَ إلىُ
جَسَدى منْ قباب السَّماءِ/ وَحيْدُ
وبى الآنَ جمْرُ النَّدىَ المتحدى
يؤجّجُ خطوى
علىَ خطرات الظّلام، وأجْثو
علىَ هَسْهَسَات الهَواءِ أشكّلُ
طينةَ جسمى مَنَاراً
وأشعل
ناراً،...



شخصية

مصطفى حسنين المنصورى (١٨٩٠-؟)

بشير السباعى

وافق عام ١٩٩٠ الذكرى المئوية لميلاد داعية الاصلاح الاجتماعى- السياسى المصرى مصطفى حسنين المنصورى.

وجاءت هذه الذكرى لتثار من جديد مسألة مكانة عمل المنصورى فى التاريخ الحديث لدعوات الاصلاح الاجتماعى- السياسى فى مصر والتى كان قد أثارها المستشرق الروسى زلمان ا. ليفين فى عام ١٩٦٨ على صفحات مجلة «شعوب آسيا وافريقيا» الاستشراقية الروسية، والمستشرق الألمانى . فونك فى عام ١٩٦٩ على صفحات نشرة معهد الدراسات الاستشراقية فى برلين، والمستشرق الالمانى جيرهارد هيوب فى عام ١٩٧٣ فى مساهمته المنشورة فى موسكو، هذا اذا اقتصرنا على الاشارة الى أصحاب الاسهامات الجادة والتى يبدو أن أغلب الباحثين المصريين فى الموضوع لم يسمعوا بها، حيث لاترد فى كتاباتهم اشارة واحدة الى هذه الاسهامات

سيرة المنصورى:

ولد مصطفى حسنين المنصورى فى القاهرة فى عام ١٨٩٠ لاسرة ميسورة، حيث كان والده ضابطا فى الجيش المصرى ومالكا عقاريا يمتلك سبع دور سكنية واثنين وسبعين فدانا.

وقد تسنى للمنصورى استكمال تعليمه العلمانى الحديث رغم اضراب الاحوال المالية لأسرته بعد تبديد عائلها لثروته ثم انتحاره، وحصل المنصورى فى عام ١٩١١ على شهادة الليسانس فى التربية والآداب، وكان على دراية جيدة بالانجليزية والفرنسية.

وغداة تخرجه من الجامعة الأهلية، انتظم المنصورى فى السلك التربوى- التعليمى، حيث عمل مدرسا فى الدقهلية ثم ناظرا لمدرسة طوخ الاعدادية ثم مديرا للتعليم فى الفيوم وقد جرى فصله من هذا المنصب الاخير فى عام ١٩٣٠، نتيجة لوشايات محلية ضده، فاستقر فى «عزبة المدير» فى الشواشنا بالفيوم، وهى العزبة التى حملت هذا الاسم نسبة الى الوظيفة التى كان يتقلدها حتى ذلك الحين.

وباستثناء المشاركة فى عدد من الندوات الثقافية واجتماع شبه سياسى عرضى بعد الحرب العالمية الأولى، لم يرتبط المنصورى بأية نشاطات سياسية حزبية، وكان بعيدا، بوجه عام، عن الحركة التحررية- القومية المصرية المناوئة للاحتلال الاجنبى وأكثر قربا الى اتجاه أحمد لطفى السيد (١٨٧٢-١٩٦٣) المعتدل الداعى الى التركيز

على الاصلاح الداخلى فى ظل الاحتلال البريطانى.

فى عام ١٩١٥، نشر المنصورى كتابه «تاريخ المذاهب الاشتراكي» الذى صدر بعد عامين من صدور كتيب سلامة موسى (١٨٨٧-١٩٥٨) «الاشتراكية» وفى عام ١٩١٩ نشر ترجمة عربية لرسالة ليوتولستوى (١٨٢٨-١٩١٠) «ماذا نحن فاعلون اذا؟» (١٨٨٦) تحت عنوان «مساوئ النظام الاجتماعى وعلاجها» وفى عام ١٩٢٠ نشر ترجمة عربية لكتاب هنرى جورج (١٨٣٩-١٨٩٧) «التقدم والفقر» (١٨٧٩). وخلال فترة عزلته فى الفيوم نشر سلسلة من المقالات تحت عنوان «فلسفة الحياة» فى صحيفة «قارون» المحلية الصادرة فى الفيوم وكتيبا عن تاريخ الفيوم، كما كتب رسالة تحت عنوان «سبعة أيام فى الجنة» لم تنشر بعد.

مصادر كتاب «تاريخ المذاهب الاشتراكية»:

فى حديث مع كاتب هذه السطور فى أواخر سبتمبر ١٩٦٩، أشار المنصورى الى أنه قد اعتمد فى اعداد كتابه المذكور على كتاب افرنجى تحت عنوان «تاريخ الاشتراكية» الا أنه لم يتمكن من تذكر اسم مؤلف هذا الكتاب الأخير.

ويفترض كاتب هذه السطور، بشكل أولى، أن الكتاب الرئيسى الذى اعتمد عليه المنصورى هو كتاب الاقتصادى والسوسيولوجى الانجليزى توماس كيركاب (١٨٤٤- ١٩١٢) «تاريخ الاشتراكية» الذى صدرت طبعته الاولى فى لندن فى عام ١٨٩٢ ثم صدرت طبعته الخامسة المنقحة فى عام ١٩١٣ بمراجعة أ.ر.بيز، وهى الطبعة التى يحتمل أن يكون المنصورى قد اعتمد عليها. الا أنه لن يتسنى التحقق من مدى صحة هذا الافتراض الا بفحص كتاب كيركاب نفسه، وهو مالم يتسن لنا حتى الآن.

نبذة عن كتاب «تاريخ المذاهب الاشتراكية»:

بعد مقدمة يسوق الكاتب من خلالها تعاريف لعدد من الكتاب الأجانب عن الاشتراكية، يخصص المنصورى فصلا للاشتراكية فى فرنسا ثم فصلا ثانيا للاشتراكية فى انجلترا ثم فصلا ثالثا للاشتراكية فى ألمانيا ثم يخصص فصلا للفوضوية فى روسيا (يبدو انه لم يكن يعلم شيئا عن الديمقراطيين الثوريين أو عن الماركسيين الروس) وفصلا آخر عن انتشار الاشتراكية ثم فصلا عن الجمعية الاشتراكية الدولية ثم يخصص فصلا لمناقشة علاقة الاشتراكية بالداروينية ويتحدث بعد ذلك فى فصل تال عن فوضى النظام الاجتماعى المعاصر له، ثم يتناول فى فصل تال مافعلته الاشتراكية لاصلاح المجتمع ثم يترجم مقتطفا من عمل للأديب الفرنسى أناتول فرانس (١٨٤٤-١٩٢٤) ويختتم الكتاب بفصل تحت عنوان «مصر والاشتراكية».

والمحتوى الرئيسى للكتاب هو عرض تيارات الفكر الاشتراكى الاوروبى المختلفة ونشاطات الاحزاب الاشتراكية الاوروبية الرئيسية وبرامجها ونتائج نشاطها بالنسبة للطبقة العاملة الاوروبية.

أما مساهمة المنصورى الخاصة فى الكتاب فهى تلك المتعلقة ببرنامج الاصلاحات الذى اقترحه فى الفصل الاخير من كتابه وهو برنامج يتألف من ستين مطلبا اهمها الدعوة الى جعل الوزراة مسئولة أمام الهيئة البرلمانية وكفالة حرية الانتخابات وأيجاد محلفين بالمحاكم الاهلية وتعديل القانون الشرعى بما يتمشى مع الروح العصرية والغاء جميع القوانين التى تقيد حرية الاجتماع والخطابة والصحافة، وتندرج جميع مطالب المنصورى ضمن منظور اصلاحى ليبرالى وهو ما أكد عليه المستشرق الروسى زلمان ا. ليفين فى كتابه «الفكر الاجتماعى والسياسى الحديث فى لبنان وسوريا ومصر» والذى ترجمناه الى العربية فى عام ١٩٧٨ (١).

وتتكشف حدود منظور المنصورى فى تجنبه اثارة مسألة احلال جمهورية محل الحكم السلطانى ومسألة الدعوة الى انتخاب جمعية تأسيسية شعبية لاقرار دستور ديمقراطى للبلاد ومسألة الدعوة الى حل المسألة الزراعية حلا ديمقراطيا وفق مبدأ «الارض لمن يفلحها»، كما تتكشف حدود هذا المنظور بشكل صارخ فى مجال المسألة القومية حيث يقتصر برنامج المنصورى على الدعوة الى الغاء امتيازات الاجانب والى عدد من المطالب الثانوية دون أن يشير مسألة ضرورة الغاء الحماية البريطانية وجلاء الانجليز عن مصر. ويبدو أن


مصطفى المنصوري

المنصوري لم يكن يدرك أن المسألة المركزية التي كانت تواجه مصر في زمانه هي مسألة انتزاع الأمة المصرية حقها في تقرير مصيرها بنفسها وان تجاهل هذه المسألة يعني سد السبيل امام أي حل جذري لمشاكل مصر الاجتماعية- الاقتصادية. والاسوأ من ذلك أن المنصوري رغم اقراره بأن الاستعمار يؤدي الى استعباد الامم المستعمرة يعلن في كتابه أن الاستعمار «ضروري جدا لانتشار العمران لأن الامم المنحطة لاتنهض من تلقاء نفسها واذا نهضت فان نهوضها يكون بطيئا جدا»[٢] وهو اعلان كان من المستحيل حتى على سلامة موسى ، داعية الفابية المصري، أن يؤيده.

والواقع أن هذه المنظور هو الذي يفسر ابتعاد المنصوري عن معسكر الجلاتين وتعاطفه مع تركيز أحمد لطفي السيد على الاصلاحات الليبرالية الداخلية، كما يفسر في الوقت نفسه اعرابه عن الاسف لاغتيال القيصر الروسي اليكسندر الثاني (١٨١٨-١٨٨١) الذي اعتبره «مصلحا كبيرا ميالا الى الحرية»![٣] بينما كان الديمقراطي الثوري الروسي نيكولاي تشيرنيشيفسكي (١٨٢٨-١٨٨٩) قد اعتبر الاصلاح الذي أعلنه القيصر في ٣ مارس ١٨٦١ دليلا على سوء النية الامبراطورية، وقد ذكر كارل ماركس (١٨١٨-١٨٨٣) في عام ١٨٧٣ أن الاصلاح الذي أعلنه القيصر لم يكن غير خدعة (٤).

المنصوري والاشتراكية:

مع أن المنصوري قد قدم في كتابه عرضا موجزا لجوانب من أفكار الماركسية وتاريخها (٥) الا أنه- كما يؤكد على ذلك ز.ا ليفين- لم يكن هو نفسه ماركسيا (٦) فهو يبدو في كتابه اكثر اعجابا بسياسات الجناح اليميني للاشتراكية الديمقراطية الاوروبية الغربية، ويتبدى ذلك ، مثلا ، في اعجابه بسياسة الوزارة التي شكلها رينيه فيفياني (١٨٦٣-١٩٢٥) في فرنسا في ٢٠ أغسطس ١٩١٤ الى حد اعتباره أن فرنسا قد أصبحت في ظل هذه الوزارة بلدا اشتراكيا تماما! (٧) وذلك في الوقت الذي أدان فيه الماركسي الروسي ف.ا. لينين (١٨٧٠-١٩٢٤) برنامج فيفياني (٨).

ومن الشطط بعد ذلك أن يعلن كاتب مصري للمرة الثانية أن المنصوري لم يكن ماركسيا وحسب، بل كان لينينيا ايضا! (٩) وهو ادعاء سبق للمستشرق الالماني جيرهارد هيوب أن اعتبره مظهرا من مظاهر الرعونة (١٠).

واذا كان المنصوري قد حقق انتقالا من الحماس ل «الاشتراكية» الاستيزارية(١١) في أوروبا الغربية، فان هذا الانتقال لم يكن في أي وقت من الاوقات في اتجاه الماركسية بل كان في اتجاه تبني آراء هنري جورج والتي كان ليوتولستوي قد أرشد المنصوري اليها من خلال كتابه «ماذا نحن فاعلون اذا؟».

في هذا الكتاب الأخير- الذي ترجمه المنصوري- يشير تولستوي الى أن وجود الملكية الخاصة في الارض- كما رأى هنري جورج- هو سبب الشقاء والبوس، وقد تحمس المنصوري لهذا الرأي فترجم كتاب هنري جورج ونشره بعد عام واحد من نشره لترجمة كتاب تولستوي.

والحال أن هنري جورج كان يرى أن السبب الرئيسي لانقسام المجتمع الى أغنياء وفقراء هو تجريد الشعب من ملكية الارض لحساب احتكار من جانب كبار ملاك الارض، الامر الذي أدى الى افقار الشعب. وقد رأى انه لايمكن انهاء هذا الافقار الاعن طريق تأميم الدولة البورجوازية للارض وتأجيرها للافراد واستخدام الايجار في الانفاق على تلبية الحاجات الاجتماعية.

والواقع أن دعوة هنري جورج لم تكن جديدة

بالمرة، اذ ترجع أصولها الى دعوة مماثلة كان قد بادر بها الاقتصادي الفرنسي البورجوازي الصغير جان كولينز (١٧٨٣-١٨٥٨) وتلامذته الملتفون حول مجلة «فلسفة المستقبل» الباريسية الذين سموا أنفسهم بـ« الجماعيين العقلانيين».

والحال ان كارل ماركس قد فند هذا الرأى فى رسالته الى سورج والمؤرخة فى ٢٠ يونيو ١٨٨١، غداة صدور كتاب هنرى جورج، حيث بين أن التأميم البورجوازى للأرض لايزعزع أسس الرأسمالية، بل يساند تطورها ولايحرر الطبقة العاملة من الفقر. وقد ذكر ماركس فى رسالته بأنه كان قد سبق له توضيح ذلك فى كتابه «بؤس الفلسفة» الصادر فى عام ١٨٤٧ (١٢). وقد فصل ماركس رأيه فى هذا الموضوع فى المجلد الثالث من كتاب «رأس المال» كما طوره فى سجاله مع جوهان رودبيرتوس (١٨٠٥-١٨٧٥) فى كتاب «نظريات القيمة الزائدة». وفى عام ١٨٨٧، أوضح فردريك انجلز (١٨٢٠-١٨٩٥) تباين آراء ماركس آراء هنرى جورج حول مسألة الأرض فقال: «اذا كان هنرى جورج يعتبر احتكار الارض السبب الوحيد للفقر والشقاء، فمن الطبيعى أن يجد العلاج فى استيلاء المجتمع كله على الارض. والحال أن الاشتراكيين من مدرسة ماركس يطالبون، هم أيضا، باستيلاء المجتمع على الارض، وليس على الارض فقط بل على جميع وسائل الانتاج أيضا. ولكن حتى اذا تركنا هذه الاخيرة جانبا، فان هناك فارقا آخر. فما الذى يجب عمله مع الارض؟ ان الاشتراكيين الحديثين، كما يمثلهم ماركس، يطالبون بضرورة حيازتها وفلاحتها بشكل مشاعى ولحساب الجميع، والشئ نفسه يجب عمله مع جميع الوسائل الاخرى للانتاج الاجتماعى والمناجم والسكك الحديدية والمصانع.. الخ، يريد هنرى جورج الاقتصار على تأجيرها للافراد كما هو الحال فى الوقت الحاضر والاكتفاء بتنظيم توزيعها وتحويل الايجارات الى خدمة أهداف عامة بدلا من خدمة أغراض خاصة كما هو الحال الآن. أما مايطالب به الاشتراكيون فانه ينطوى على ثورة كاملة فى مجمل نظام الانتاج الاجتماعى، أن مايطالب به هنرى جورج يترك النمط الحالى للانتاج الاجتماعى على حاله»(١٣).

ورب قائل ان دعوة هنرى جورج تكتسب فى ظروف بلد متخلف وشبه كولونيالى كمصر فى العشرينات بعدا جذريا، من حيث انها تكون فى تلك الحالة موجهة ضد نمط انتاج قبل رأسمالى، وبهذا المعنى فان تبنى المنصورى لدعوة هنرى جورج يدرج الأول فى عداد الديمقراطيين البورجوازيين الذين عرفهم العالم الثالث من أمثال صن يات صن(١٨٦٦-١٩٢٥) (١٤)، لكن المشكلة تتمثل فى أن التجربة التاريخية سرعان ما أثبتت استحالة إنجاز مهمات الثورة الديمقراطية البورجوازية التاريخية فى العالم الثالث فى ظل هيمنة البورجوازية، وهو مايثبت أن هؤلاء الديمقراطيين البورجوازيين كانوا يوتوبيين.

وفى حالة المنصورى الشخصية، كما فى حالة تولستوى الشخصية،، فان النوايا الحسنة تجاه الفلاحين وحسن معاملتهم فى عزبة المدير، كما فى ياسنايا باليانا (١٥)، لم تحل دون ارهاقهم بعد وفاة المنصورى، كما بعد وفاة تولستوى، حين استولى الورثة على الارض!

* * *

الحواشي:

١- أنظر،ز.ا. ليفين: الفكر الاجتماعى والسياسى الحديث فى لبنان وسوريا ومصر، ترجمة بشير السباعى، دار ابن خلدون، بيروت، ١٩٧٨،ص.٢٩٠

٢- مصطفى حسنين المنصورى: تاريخ المذاهب الاشتراكية ، ١٩١٥، ص.٨٠

٣- المصدر السابق،ص٦٥

٤- أنظر، مؤتمر لاهاى للأممية الاولى، دار التقدم، موسكو، ١٩٧٦،ص٦١٤ (بالانجليزية)

٥- يفتقر هذا العرض، ضمن أمور أخرى، الى الاشارة الى تصور ماركس عن دور الصراع الطبقى فى التطور التاريخى.

٦- أنظر ،ز.ا. ليفين، مصدر سبق ذكره، ص ٢٩

٧- انظر، مصطفى حسنين المنصورى، مصدر سبق ذكره، ص٢٧

٨- أنظر، ف.ا. لينين: الاعمال الكاملة، المجلد ٢١، دار التقدم، موسكو، ١٩٦٤، ص ١٧٨(بالانجليزية). وللاطلاع على سياسة وزارة فيفيانى، أنظر تاريخ فرنسا من ثورة ١٧٨٩ الى نهاية الحرب العالمية الاولى، دار التقدم ،موسكو ، ١٩٧٨، ص.ص. ٨٦-٨٨.

١٠- انظر، تاريخ واقتصاد بلدان الشرق العربي، دار العلم، موسكو، ١٩٧٣، ص٢٨٣ (بالروسية).

١١- بدأت الاشتراكية الاستيزارية مع دخول الاشتراكي الفرنسي اليكسندر ميلليران (١٨٥٩-١٩٤٣) الوزارة الفرنسية في عام ١٨٩٩.

١٢- أنظر، ك. ماركس وف. انجلز: المراسلات المختارة، دار التقدم، موسكو، ١٩٦٥، ص.ص ٣٤٢-٣٤٣ (بالانجليزية).

١٣- أنظر ك. ماركس وف. انجلز: حول بريطانيا، دار النشر باللغات الاجنبية، موسكو، ١٩٦٢، ص١١ (بالانجليزية).

١٤- للاطلاع على مناقشة ماركسية لبرنامج صن يات صن الزراعي، المستمد من دعوة هنري جورج، أنظر، ف.ا. لينين: الأعمال الكاملة، المجلد ١٨، دار النشر باللغات الاجنبية، موسكو ١٩٦٣، ص.ص١٦٣-١٦٩، (بالانجليزية)

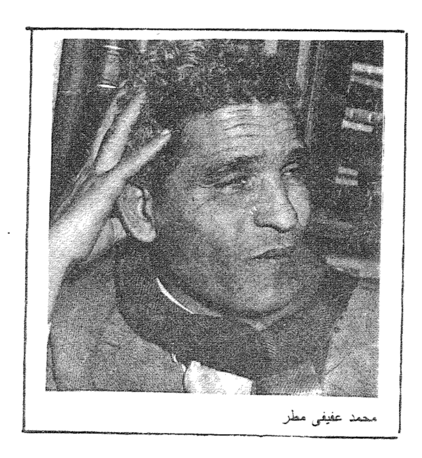
١٥-ياسنايا باليانا- عزبة تولستوى.

حاشية حول تاريخ وفاة المنصورى:

لم يتمكن كاتب هذه السطور من تحديد تاريخ وفاة المنصورى من المصادر الرسمية، الا أن عددا من فلاحى عزبة المدير ذكروا أنه قد توفى فى «أواخر عهد السادات».



الحياة الثقافية



محمد عفيفى مطر

البحث عن محمد عفيفى مطر: د. غالى شكرى، نورى الجراح، بيان المثقفين المصريين/ الملك لير على مسرح الطليعة: د. سامح مهران/ جدل الزمان والمكان فى روايات يوسف أبو رية: زياد أبو لبن/ أغنية الدمية لعز الدين نجيب: طلعت رضوان/ لماذا منعت الناقد من مصر؟/ رسالة باريس: فى تقريظ المرض: محمد بن حمودة/ معرض عبد الوهاب عبد المحسن: سامى البلشى/ اصدارات جديدة

اعتقال

محمد عفيفي مطر: سلاما حيث أنت

فى غمرة أحداث الخليج، اعتقلت السلطات العديد من المواطنين والطلاب والمثقفين والسياسيين المصريين، الذين نددوا بتدمير العراق من قبل قوات التحالف الدولى بقيادة الولايات المتحدة الأمريكية، وطالبوا بوقف الوحشية الاستعمارية فى هجمتها الجديدة.

وكان من بين هؤلاء المعتلقين، من المثقفين والكتاب: حمدين صباحى (صحفى) ود. محمد مندور (طبيب)، ومنتصر القفاش (قصاص)، ومجدى أحمد حسين (صحفى) والشاعر الكبير محمد عفيفى مطر. وقد أفرج عن العديد من هؤلاء المعتقلين، وبقى من بين المثقفين محمد عفيفى مطر، قيد الاعتقال . وليس من تهمة حقيقية سوى ادانته لتدمير مقدرات العراق، البلد الشقيق: ، العسكرية والاقتصادية والعملية، وادانته لقتل الآلاف من المدنيين العراقيين بوحشية غير مسبوقة. والغريب أن اتحاد الكتاب والأدباء- الذى ينتمى إليه مطر كمبدع- اجتمع منذ أيام قليلة، وبدلا من أن يتبنى مسئولية الدفاع عن شاعر معتقل فى «قضية رأى» ، أصدر بيانا يعج بتأييد مطلق لسياسة السلطة فى الأزمة ، بدون أن يشير بكلمة للخراب الذى حل بالعراق، ولا لحبس عفيفى مطر.
وعفيفى مطر واحد من أبرز شعراء الجيل الثانى فى حركة الشعر الحديث بمصر،وقد قدم العديد من الدواوين الشعرية منها: قشرة الليل، يتحدث الطمى، ملامح من الوجه الانباد ُوقليسى، كتاب الأرض والدم، والنهر يلبس الأقنعة.أنت واحدها وهى اعضاؤك انتثرت، رباعية الفرح.

و«أدب ونقد»، إذ تحتج على استمرار اعتقال الشاعر الكبير، وتطالب بالافراج الفورى عنه، وعن جميع المعتقلين بسبب أحداث الخليج، تحتج كذلك على استمرار القوانين المقيدة للحريات، وتطالب بعدم تجريم الرأى مهما كان- كما ينص الدستور على ذلك- واطلاق حرية الاعتقاد والتنظيم والفكر والابداع.
وتنشر هنا مقالتين حول عفيفى مطر للناقدالدكتور غالى شكرى، والشاعر السورى المقيم بلندن نورى الجراح، وتنشر البيان الذى وقعه عدد كبير من المثقفين المصريين والعرب للمطالبة بالافراج عن محمد عفيفى مطر ومنتصر القفاش (وكان لم يطلق سراحه بعد) وسائر المقبوض عليهم فى تهم تخص الرأى والاعتقاد.
وتحية الى شاعرنا الكبير محمد عفيفى مطر، وهو خلف قضبان الزنزانة الزائلة.

«أدب ونقد»

قضية

البحث عن محمد عفيفي مطر

د. غالي شكري

حتى لايتحول ماندعوه بالهامش الديمقراطي إلى حاجز يحول دون الديمقراطية لابد من التأكيد مجددا على أن ما «نتمتع» به من حريات في الفكر والتعبير لم يعد قادرا على حماية الحد الأدنى من اسس قيام حركة ثقافية. ولست اقول «النهضة الثقافية» لأنها تشكل مرحلة ارقى وابعد منالا في الوقت الراهن. وانما عنيت الحركة الثقافية التي تتشكل من تيارات فكرية وأدبية وفنية في حالة «حوار» من منابر مستقلة توفرها الاحزاب أو الجماعات او المنتديات أو الدولة، حول اشكاليات محورية مرتبطة أساسا - في الواقع الملموس لبلادنا - بالتنمية والتحديث.

هناك إذن ثلاثة شروط: أولها أن تكون هناك تيارات في الفكر والفن،وأن يكون هناك حوار بينها، وإن تكون لها منابرها المستقلة.

في واقعنا الوطني الخاص يفترض أن تقوم الدولة بواجبها نحو التنمية والتحديث عبر الدور الذي يمكن أن يساهم ويدعم شروط ولادة وتطوير الحركة الثقافية. قلت «ولادة» لأن الشروط التي حافظت على الحركة الثقافية المصرية في الخمسينات والستينات، قد احتضرت وماتت إبان العقدين التاليين في ظل ظليل من عصر الانفتاح السعيد. ولن تضللنا الابداعات الفردية العظيمة في الراوية والشعر والقصة القصيرة عن رؤية اللوحة: مواهب وجهود شخصية تقاوم الموت وتغالب الضعف دون حوار من النقد ودون منبر يوصل الدعم إلى مستحقيه، فافتقدنا الدائرة الطبيعية بين الإرسال والاستقبال، واحتجب الحوار العميق الشامل بين الثقافة والمجتمع، وبين المثقف والناس. ترسخت«النخبوية» حتى بين الذين يعادونها، اذ كانت الجماعات في احسن احوالها جزرا معزولة ومهجورة أو مهاجرة بدءا من «الماستر» وانتهاء بالنشر خارج الحدود. لم يكن هذا أو ذاك «نشراً» بل تببيضا للقصيدة أو القصة أو المقال، نوعا جديدا من الأدب السرّي يؤكد خصوبة مصر وعقم نظامها.

كانت الخمسينات والستينات صراعاً لاهبا بين الثوابت والمتغيرات. لذلك كانت عصراً مزدوجاً من الانفتاح الحقيقي والانغلاق الحقيقي أيضا. كان الانفتاح الثقافي على جماهير الشعب المحرومة من نعمة الثقافة بتأسيس وزارة الثقافة والقطاع العام في النشر والمسرح والسينما. كان الانفتاح على المواهب الجديدة والثقافة الجديدة والقراء الجدد. وكان الانفتاح على الثقافة الانسانية من جميع انحاء العالم في مختلف انواع الفنون والأداب. وظهرت في مصر مجلات استوعبت الانتاج الثقافي المصري والعربي والعالمي، وولدت معاهد عليا كرست ضوابط العلم وقيم الجمال. كل ذلك الأزدهار جنبا إلى جنب اغلاق ابواب السجون والمعتقلات على اصحاب المنابر المستقلة من

مـفكرين وأدباء وسـيـاسـيين. ولكن الحصـيلة الختامية للصراع بين الانفتاح الثقافي والاستبداد، لم تكن خاسرة على طول الخط. ظهرت اجيال من المثقفين، كتابا وقراء، لم تكن لتظهر فى غياب مجانية التعليم وقانون التفرغ والقطاع العام الثقافي تبلورت حركة ثقافية، رغم انف القهر، من جملة التيارات المتحاورة فوق منابر الدولة. لم يكن الاستقلال ممكنا الأ فى اضيق الحدود السرية غالبا والعلنية نادرا، وبثمن باهظ جميع الاحيان. ولكن الحوار، مع ذلك، كان دائراً. والتيارات كانت تتبلور. أى أن مثلث الحركة الثقافية الناهضة حينذاك، كان ينقص فحسب ضلع الاستقلال، اقصد المنابر المستقلة. وقد نتج عن ذلك سلبيات مريرة ومفارقات محزنة، ولكن الحركة الثقافية كانت حاضرة. تعاني ولكنها حاضرة وحيّة.

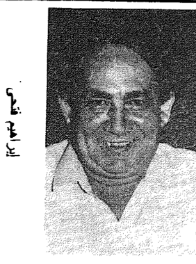
اقبلت هزيمة ١٩٦٧ ضربة عاتية للحركة الثقافية المصرية، ذلك أن سر الاسرار فى ازدهار تلك الحركة بالرغم من الضلع الديمقراطى الغائب هو ارتباطها بالتنمية من جانب والتحديث من جانب آخر. وهو نفسه ارتباط التحرر الوطنى بالتقدم الاجتماعى. هذا الارتباط هو الذى وضع حدودا فى اغلب الوقت بين الثقافة والاعلام، وهو ايضا الذى اتاح فى معظم الوقت حيزاً معقولاً للتعددية الثقافية، لم يكن مسموحاً به للتعددية السياسية.

عصفت الهزيمة بمقومات التنمية والتحديث فانفرطت العلاقة بين الثقافة والدولة. ولم تكد تمضى سنوات ثلاث حتى كانت الهزيمة قد شيدت نظامها الذى سمّى بعد قليل «بالانفتاح الاقتصادى». وهو نفسه الانقلاب الثقافى الشامل. كانت البداية الحقيقية للانغلاق، بالاجهاز على الحركة الثقافية، على ضلعيها: التيارات المتبلورة، والحوار. وحتى المنابر غير المستقلة، لتبعيتها إلى جهاز الدولة، تمت تصفيتها. تخلّت الدولة تدريجيا عن أى دور ثقافى دون أن تتخلى عن ترويج ايديولوجيتها عبر وسائل الإعلام. كانت الهزيمة قد اوقفت «النهضة» الثقافية الممكنة، واقبل انقلاب السبعينات ليوقف نبض الحركة الثقافية ذاتها، ليصيبها فى مقتل.

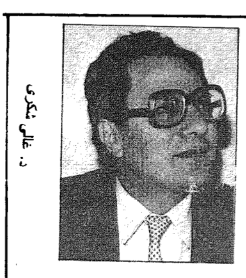
واذا كان الانقلاب قد بدأ حياته بفصل أكثر من مائة كاتب من اعمالهم والغاء للمجلات الثقافية بالجملة، فقد انتهت حياة قائده باعتقال رموز مصر كلها ومصادرة المنابر من صحف ومجلات ودور نشر، مرورا بسجن واعتقال المثقفين مع كل انتفاضة او شبه انتفاضة أو مشروع انتفاضة شعبية أو طلابية أو عمالية. وهكذا فان النقيصة العظمى فى العهد السابق- غياب الديمقراطية- قد لازمت العهد الجديد، مضافاً إليها تحطيم ماتبقى من مقومات الحركة الثقافية. وقف نظام «الانفتاح» ضد الثقافة من حيث المبدأ، وفك الارتباط مع التنمية والتحديث، وفوق انقاض الهزيمة أسس دولة الاستهلاك والاستيراد والتصدير ومقاولات الخدمات. وكان لابد للدعاية بمعناها الفج والإعلام المخصص لتزييف الوعى أن يحتل مكان «الثقافة» التى انسحبت قواتها إلى المنافى الداخلية والخارجية، وبقيت بعض رايات المقاومة مرفوعة فى نقابات الرأى وأوساط المعارضة والأدباء الشباب. غير أن هذه المقاومة الجسورة لم تتكافأ مع الحرب المسعورة ضد الثقافة. وهى حرب قامت بها الدولة جنبا إلى جنب التيارات السلفية التى اتيحت لها وحدها فرصة البقاء، مدعومة فى البداية من دولة «العلم والايمان» ثم من بلاد النفط ثم من الاحباط الذى يصل إلى حافة اليأس.

واغتيلت الحركة الثقافية: بتفريغ وزارة الثقافة ومؤسسات القطاع العام الثقافى من الأهداف التى انشئت لتحقيقها، وباعادة تشكيل الوعى المصرى بواسطة اكبر عملية غسيل دماغ جماعى، وايضا بأكبر عملية «خروج» للمثقفين فى تاريخ مصر الحديث على اختلاف تخصصاتهم واتجاهاتهم. ولانجاز «الانقلاب» الثقافى كان لابد من الحيلولة دون تبلور اية اتجاهات فى الفكر والفن، وكان لابد من الحيلولة دون أى حوار محتمل بين هذه الاتجاهات، فضلا عن فقدان الاستقلالية المفترضة لاى منبر ثقافى.

وما كان يمكن للانقلاب الثقافى ان يؤتى ثماره



إبراهيم فتحي



د. غالي شكري

من دون التأسيس الاجتماعي لبنية النظام الجديد، وكذلك الترويج الايديولوجي لسلم القيم الجديد. ومن «الشائعات» المبتذلة ان الاساس الاجتماعي للنظام الجديد هو العلاقات الرأسمالية والقيم الليبرالية، وان «الانفتاح» يعني الانتقال إلى مجمتع الاقتصاد الحر والتعددية. ولكن الارجح ان الاقتصاديات المشوهة في بلاد النفط والترانزيت، كالخليج ولبنان، كانت الاطار المرجعي لتحولات هيكلية في بلاد آخرى إعتمدت إلى وقت قريب على الانتاج كمصر وسورية والعراق. غير ان مصر بين هذه الاقطار ارتادت الطريق إلى تشييد المجتمع الاستهلاكي باللجوء إلى مصادر التمويل الخارجية: الاستثمارات العربية والاجنبية، وقناة السويس، والسياحة وتحويلات المهاجرين. وهي مصادر لانتحكم اولاً في استقرارها ولا في توجهاتها قربا وبعدا من الانتاج والاستهلاك والخدمات. لذلك تركز النشاط الاقتصادي في الاستيراد والتصدير ومختلف العاهات الملازمة، كالتهريب والاختلاس والرشوة والانتشار الاستثنائي للمخدرات وما يدعى بالانفجار السكاني. ولم تكن هذه من «الرأسمالية البرجوازية» التي عرفنا جانبا منها في ظل الاحتلال نفسه، ولاهي الرأسمالية التي نعرفها في العالم المتطور. وانما هي رأسمالية «المال» الوافد من خارج الحدود ليعود إلى مصدره مضاعفا في أسرع وقت وبأقل قدر من المغامرة ودون مساهمة تذكر لانعاش الاقتصاد المحلي. وهي رأسمالية السلع الترفية من الكماليات القصوى والسلع الفاسدة لاستهلاك أعرض القطاعات والغياب المطلق لانتاج السلع الضرورية التي سادة انتاجها. ليست رأسمالية هرمية متدرجة متماسكة، بل رأسمالية القمة من كوادر الصفقات، والهوة البشعة المظلمة الواسعة بينها وبين القاعدة العريضة من شرائح وفئات وقوى اجتماعية كانت تنتظمها البرجوازية أو الطبقة العاملة والفلاحون، ولم تعد كذلك اليوم. هذه القمة من المستوردين والمصدرين والمهربين وتجار المخدرات وتجار الرقيق الابيض من القوى العاملة في بلاد النفط، هي التي قامت بالانقلاب على الثقافة حتى لا اقول «الانقلاب الثقافي».

كان الشرخ الاجتماعي رأسيا وافقيا هو أول الشروخ بتكوين الثروات المحرمة في اسرع وقت ونزحها إلى الخارج في اقصر وقت، والافقار المتزايد لمختلف الطبقات او اشباه الطبقات الاجتماعية الآخرى. وقع اخطر خلط للاوراق الاجتماعية في تاريخ مصر الحديث والمعاصر. فلم يعد العمال عمالاً ولا الفلاحون فلاحين ولا البرجوازيون كذلك. وأنما اصبح هناك مايشبه« السيولة الطبقية» «الرجراجة التي يعسر التمييز بين عناصرها والوانها. لم يعد فائض القيمة هو وحده الذي يفرق بين الملاك وغيرهم، وأنما اضحى الاختراق الانفتاحي

بطول المجتمع وعرضه معتمدا على الوسائط التى لاتمت إلى فوائض القيمة بصلة، فالرشوة والاختلاس والتهريب والعمولات والسلع الفاسدة والسلع المطاردة تخترق المجتمع من أعلى إلى اسفل. والهوة تزداد اتساعا بين القمة الاجتماعية الجديدة والقاعدة العريضة من «بقية الطبقات»، لايفصل بينها فائض القيمة الذى يبلور الطبقات فى قوام متميز، وانما تصنع الحاجز وتدعم الشرخ الهائل آليات جديدة تجعل من اشباح الطبقات سائلاً اجتماعيا مغشوشاً وساماً.

أما الانقسام الثانى فهو الانقسام الطائفى الذى امسى يهدد وحدة البلاد الوطنية بسبب انحياز الدولة طيلة عقد السبعينات للتيارات السلفية، ثم المعالجات السطحية السريعة الزوال طيلة عقد الثمانينات. وليس من شك فى ان تفريغ العمل الوطنى من أية غايات تتجاوز الطموحات الفردية أو الفئوية، وكذلك الأزمة الاقتصادية الطاحنة، والصلح المنفرد مع العدو، والارتباط سلبا بعصر النفط، والحروب المذهبية الاقليمية من لبنان إلى العراق وإيران، قد شاركت كلها فى دعم التيارات السلفية، ولكن الغياب الفاجع للديمقراطية هو الذى اتاح لاوكارها ان تفرخ الارهاب. وخاصة الارهاب الطائفى الذى لم يتوقف منذ بداية السبعينات إلى اليوم. وبالرغم من الخواص الثمينة للوحدة الوطنية المصرية، الأ أنها ليست من الخواص الميتافيزيقية التى لاتتأثر. ومن ثم فقد تضافرت العوامل المذكورة فى التهديد الذى لاسبيل لانكارة لوحدة البلاد. إن الاحباط الاقتصادى المتعاظم هو الذى يقود الفقراء إلى الانفجار السكانى والمخدرات. والاموال القادمة من بلاد النفط هى التى تجلب معها فى الاغلب مزيدا من التخلف فى فهم الدين ومزيدا من التعصب ضد أهل الاديان الأخرى. والحروب الطآئفية فى بلاد غيرنا تصب الزيت على النار. ولكن غياب الديمقراطية هو عود الثقاب الذى يهددنا باشعال الجحيم.

أما الانقسام الثالث فهو مايمكن تسميته تجاوزاً بالانقسام الثقافى والمقصود هو حرب التجهيل التى تقودها القمة الاجتماعية الجديدة التى تكاد تكون على النقيض كلياً من القمة السابقة عليها والاسبق منها، فهى قمة الجهل النشيط أو الجهل المركب، خصومتها مع المعرفة بلا حدود وبلا نهاية. ذلك إن المعرفة تأتى برفقة الانتاج وبرفقة مجتمع له غاية من الوجود يحققها فى ثقافته الوطنية. مجتمعنا الراهن يخاصم المعرفة ويغيِّب الثقافة، بل ويغتابها. هناك، بالطبع، اشعاعات دافعت باستماتة عن وجودها مثل أكاديمية الفنون والهيئة العامة للكتاب من جانب الدولة، ومثل اللمحات الثقافية الشحيحة فى الصحافة «القومية»، وايضا الأنشطة الأدبية والفنية للمعارضة وفى طليعتها منجزات اليسار المصرى. غير ان الانقلاب الرسمى على الثقافة افسح المجال لنوعين خطرين من الانقسامات. أولهما الانقسام الرأسى بين النخبة الضيقة التى تعتمد أساساً على الواردات الاجنبية، الامر الذى ضاعف من اغترابها وعزلتها عن واقعها، وبين القاعدة العريضة التى تعتمد أساساً على القاسم المشترك الاعظم بين الإعلام الدينى للدولة والإعلام الدينى للحركة السلفية. هذا القاسم المشترك اذن هو الايديولوجيات الدينية وشبه الدينية والمنسوبة إلى الدين. اما الانقسام الافقى فهو بين التغريب الاجتماعى (محاكاة النمط الغربى فى الحياة الاجتماعية من ملبس ومأكل ومسكن أو تقليد النمط الارستقراطى الشائع فى العصر الملكى من جانب شرائح وفئات متواضعة الاصول الثقافية لحدّ الفاقة غنية بالثروات المالية المتكونة دون جهد او انتاج بوسائل محرّمة او غير مشروعة فى أقصر وقت واكبر ربح)، وبين التغريب السلفى اللاجىء إلى الماضى من تعجيز الحاضر أو اللاجئ إلى الحاضر النفطى خوفا من المستقبل: هكذا يتجاوز الجينز والنقاب فى الازياء الاجتماعية والحياتية والفكرية جميعا. هكذا وقع الاختلال الثقافى نتيجة الخلل الاجتماعى. وهو لم يكن خلل «الاستغلال الطبقى» بمدلوله الكلاسيكى، وأنما خلل تغييب الانتاج واقتصار الثروة على المال الذى تتحكم فى

دورته مصادر ليست بأيدينا واحتياجات مفروضة مما نشأ عنه «السيولة» الاجتماعية بخلط الاوراق الطبقية والحيلولة دون تبلور القوام الطبقي للمجتمع في شرائح متمايزة. وهو الأمر الذي استبعد البرجوازية القديمة من مواقعها سواء بالافلاس أو بالانخراط في اللعبة الجديد. أوامست هناك قوى جديدة- وليست طبقة جديدة- يمكن تسميتها بحثالة البرجوازية تكونت تدريجيا على هدى «هونج كونج» والهامات. لبنان القديم من عمليات التفكك والتحلل والتفسخ التي واكبت اجراءات «الانفتاح» وقراراته وآلياته. وبالطبع فأن حثالة البرجوازية التي لاتعرف الانتاج الرأسمالي المتطور باعتبارها رأسمالية ربوية تابعة متخلفة، فهي لاتعرف ايضا الليبرالية كاسلوب سياسي متكامل لاينفصل عن اقتصاديات السوق. تتحول الليبرالية في ظلها إلى ديكور زخرفي يعكس ذوقا فاسداً، وإلى دعاية فجة تبتذل معاني الايديولوجيا. لذلك فهي تبادر إلى تحطيم أية بقايا للاقتصاد الوطني- كالقطاع العام- وتحتفظ بجوهر الاستبداد الذى رافق البناء العسكرى للاقتصاد الوطني. وأذا كان النظام القديم قد برر الاستبداد بتجنيد الموارد والطاقات للتحرر والاستقلال والتقدم الاجتماعي للطبقات الشعبية، فإن نظام الانفتاح الذى قاد الانقلاب على التحرر والتقدم لم ير نفسه بحاجة إلى التبرير. اخذ عن القديم اسوأ مافيه. وداس باقدام غليظة على أية مقومات ليبرالية لرأسمالية تحترم نفسها. واستفحل الانقسام بين اعداء الثقافة في قمة الهرم الاجتماعي بترويج اكثر الايديولوجيات فساداً معياريا (ضد الحق والخير والجمال) وبين المثقفين على اختلاف اتجاهاتهم والثقافة على تعدد تجلياتها. ولم تتناقض في ذلك الدعوة إلى محاربة الفن بالسلاح من جانب بعض السلفيين، أو تحويل الفن إلى مصدر بين مصادر التخلف والانحطاط. وجهان لعملة واحدة. في السينما والمسرح والصحافة، وخصوصاً في التليفزيون ينظر إليك هذان الوجهان شذرا إذا كنت من احباب «الثقافة» هذه السلعة الثقيلة الظل. لابأس اذن من أن تكون هناك نسبة لاتقل عن الثلاثين في المائة للبرامج الدينية جنباً إلى جنب نسبة لاتقل عن الثلاثين في المائة لبرامج التهريج والتخلف العقلي، ثم النسبة الإخيرة التي لاتقل بدورها عن الثلاثين في المائة للدعاية السياسية المباشرة.

هذه الانقسامات تنطوى في سياقها على مقدمتين ومجموعة من النتائج واطار للعمل.

أما الاطار فهو جملة التشريعات المضادة للحريات الديمقراطية وحقوق الانسان. والمفارقة ان الديمقراطية هي عنوان الانفتاح واحد عناصر الشرعية التي يعلنها نظامه. وسوف نقتصر هنا على التشريعات الخاصة بحرية الفكر والتعبير واولها المنتديات الثقافية التي تخضع لاشراف وزارة الشئون الاجتماعية كأنها جمعيات خيرية، لاعلاقة لها بالسياسة حتى لو كانت الثقافة السياسية، وعليها ان تقدم تقريرا دوريا عن نشاطها، ولمراقبي وزارة الشئون ومفتشيها الحق في حضور جلساتها ومراجعة التزامها باللوائح والقوانين الخاصة بالوزارة المذكورة التي تملك بموجب هذه القوانين سحب الترخيص بهذه المنتديات ووقف نشاطها على الفور. والمثل الآخر للتشريعات المعادية للديمقراطية الثقافية يخص الحق في اصدار الصحف والمجلات. وهو حق مقصور على الاحزاب واجهزة الدولة ومؤسسات ادارتها. وليس من حق الأفراد أو الجماعات اصدار مطبوعة دورية، وقد تكفل مجلس الشورى بالغاء الحق في اصدار المطبوعات غير الدورية اذا اتخذت شكل الصحيفة أو المجلة. والنموذج الثالث للتشريعات غير الديمقراطية هو الملجس الأعلى للصحافة الذى يسلب نقابة الصحفيين الكثير من حقوقها ويسلب الصحفيين الكثير من حقوقهم. هذا المجلس هو الذى يعين رؤساء مجالس إدارة المؤسسات الصحفية ورؤساء التحرير، وهو الذى يمنح ويمنع تراخيص المطبوعات الدورية، وهو المختص بالنظر في سلوك الصحفيين وفكرهم احيانا ومحاكمتهم فيما يتعلق بشئون المهنة. هذه مجرد امثلة على

الاطار «القانونى» العام لاستبعاد الديمقراطية الثقافية. ولكنها ترتبط ارتباطا وثيقا بترسانة الاسلحة «القانونية» التى وجدت فى السبعينات من يدرب على استخدامها كوادر الثمانينات. واعنى بها مجموعة القوانين السيئة السمعة التى مازالت تفعل فعلها المضاد لنصوص الدستور.. ان استخدام قانون الطوارىء فى اعتقال الكتاب والصحفيين واساتذة الجامعات وتعطيل المطبوعات المرخص بها وتفتيش بعض المثقفين عند قدومهم من السفر او منعهم أصلا من السفر، هو احد الشواهد على ان القوانين الخاصة بمصادرة الفكر والمفكرين جزء لايتجزء عن مصادرة الحريات الاساسية للشعب المصرى.

هذا هو الاطار. أما المقدمتان فهما الايديولوجيا والمؤسسات.

هناك ايديولوجيا اساسية تتفرع عنها ايديولوجيات فرعية بعضها مستورد والآخر انتاج محلى.

كان لابد للانقلاب الاجتماعى الشامل والانقلاب على الثقافة من ان يطعم الناس يوميا عبر الترسانة الاعلامية خبزا عاطفيا من الوعى الزائف يتمثل فى التغنى المفرط بمصر كفكرة هائمة فى الاحلام والعروق، وكأنها وطنية عنصرية. لاعلاقة لمصر هذه بالنهضة الوطنية التى قادتها البرجوازية المصرية بين ثورة ١٩١٩ وثورة ١٩٥٢ والتى كان من اعلامها السياسيين سعد زغلول ومصطفى النحاس ومكرم عبيد ومن اعلامها الاقتصاديين طلعت حرب ومن اعلامها الثقافيين طه حسين والعقاد وسلامه موسى ومختار وسيد درويش. بالرغم من التحديات والعقبات الكبرى التى كان يمثلها العرش والاحتلال، فقد ارست تلك النهضة المصرية اسس الاستقلال الوطنى والحريات وحقوق الانسان وأسس الفكر العقلانى المستنير وحق الدعوة إلى تحديد الملكية وتأميم القناة والتعليم المجانى. تلك كانت البرجوازية السابقة على ثورة ١٩٥٢. وبالرغم من «مصريتها» فقد تعددت روافدها وكانت العروبة احد هذه الروافد حتى فى قلب الوفد حزب الوطنية المصرية.

اما الايديولوجية «المصرية» الجديدة التى لاتمت بصلة قرابة لتلك التى كانت خلال قرن ونصف، فقد اقبلت فى مواجهة العروبة تقربا من اسرائيل. وبالرغم من إن عروبة مصر التى قاد الوعى الشعبى بها جمال عبد الناصر قد تضمنت فى نواتها الصلبة الوطنية المصرية ولم تتخل لحظة واحدة عن الاصل التحريرى والنهضوى للفكر المصرى، فإن «المصرية» الجديدة قد استبعدت أى عنصر عربى فى تكوينها الثقافى والحضارى، واشاعت مبدأ «الكراهية» لكل ماهو عربى وألصقت بالعرب جميعا والعروبة ذاتها مبدأ التخلف. وهى المفارقة التى صنعها المتخلفون القادمون من عصور الانحطاط. وقد تلازمت الكراهية للعرب وتجريد مصر من عروبتها باضفاء صفة الحضارة والتقدم على «اسرائيل». والاهم أن هذه «المصرية» ظلت مجرد اغنية يكتب موسيقاها الذين راحوا ينزحون مصر إلى خارج الحدود: اموالاً وصفقات محرّمة كالتفكير فى تأجير هضة الهرم. ويردد الاغنية فى تعصب لفظى غائب عن الوعى مشحون بمخدرات الوعْى الزائف الملايين من الفقراء المسحوقين.

ومن المفارقات المزدوجة الدلالة ان احد الروافدالبارزة للايديولوجية شبه العنصرية قد وفد مع العائدين من بلاد النفط، العاملين فى ديار العروبة. ولكن العنصرية النفطية من جانب الاقطار المنتجة قد انعكست عنصرية مضادة لدى الاقطار العاملة والفقيرة: عنصرية «مصرية» فى اطار من التعصب الدينى. أى انه قد توالد عن المأزق الايديولوجى لحثالة البرجوازية نوعان من «المصرية» كلاهما لايرتبط بالانتاج ولابالارض، لايبنى اقتصادا وطنيا ولايعرف الثقافة الوطنية. ولكن احدهما يكرر- كذبا- ان مصر «قطعة من أوروبا» كما كان يحلم الخديو اسماعيل بالفعل. والنوع الآخر ينتسب كذبا ايضا إلى صدر الاسلام، فهو احرص من غيره على «استخدام» تكنولوجيا الغرب. كلاهما يكره العرب ويعادى العروبة،

احدهما بأسم الحداثة الحضارية فى الغرب والآخر بأسم الاسلام. مرة اخرى، وجهان لعملة واحدة.

وقد كان شعار «العلم والايمان» دليلا قاسيا على المأزق، فلم يسبق ان قال احد بالتناقض بين العلم والايمان او بين الوطنية المصرية والقومية العربية او بين العروبة والاسلام او بين العروبة والحداثة أو بين العرب والحضارة. وانما حثالة البرجوازية هى التى اقامت التناقضات والاوهام لعجزها عن تبرير الانفتاح الهجينى الهارب المهّرب بليبرالية كسيحة واقتصاد مشوّه. واخيراً باعاده «وطنى» مزوّر وشبه عنصرى.

وقد عثرت فى «نقد الناصرية» على سلاح ايديولوجى جاهز سلفا: نقد القطاع العام، نقد الاجراءات الاستثنائية، نقد السد عالى، نقد التأميم، نقد مجانية التعليم، نقد الوحدة مع سورية، نقد مساعدة الثورة اليمنية، نقد الخصومة مع الغرب، نقد العلاقة مع السوفيات، نقد تأميم قناة السويس، نقد حرب ١٩٦٧، نقد العداوة لاسرائيل. ولم يكن النقد نقدا بل تشهيرا، ولم تكن الناصرية التى لعنوها هى الناصرية التى عرفناها. كانت تشويها كاريكاتوريا مسفا. ولكن هذا «النقد» فى مجمله مازال إلى اليوم هو السلاح الايديولوجى الأول:. ولم يكن المقابل ظهور طلعت حرب جديد بل عثمان أحمد عثمان، ولم يكن المقابل بروز أحمد عبود بل توفيق عبد الحى والريان. لم تكن شركات بيع المصنوعات المصرية ولابنك مصر، بل شركات توظيف الأموال التى نزحت مدخرات العاملين فى بلاد النفط إلى مصارف اوروبا والولايات المتحدة. ولم يكن طه حسين والعقاد ولا المازنى او الزيات، بل مئات من الكتاب ومئات من الفنانين ومئات من المؤسسات المتفرغة لتصفية مصر من الثقافة والمثقفين. لذلك. فبدلا من الفكر الوطنى وفكر النهضة شاعت وذاعت الخرافات والمصادفات والمعجزات والمفاجأت كايديولوجية «شعبية» تدعمها القصص الخيالية عن الاثراء الفردى السريع فى وقت قصير.

وكان لابد من مؤسسات توصيل الايديولوجيا إلى المنازل والعقول والقلوب وضوابط التفكير والسلوك. كانت هناك اولاً اجهزة الإعلام المتطورة تكنولوجياً فى« الصحافة والاذاعة والتليفزيون. وبدلاً من ان يكون للرقيب الرسمى مكتب فى وزارة الاعلام ومعقد فى الصحيفة او الاستوديو، فقد استبدلت هياكل الصحف والاذاعات وقنوات التليفزيون بجيل ثم باجيال يندر فيها المثقف ومحب الثقافة والقريب منها. عملية صعبة غاية الصعوبة ان تجد منفذا بشريا ولوضيقا إلى الشاشة الصغيرة أو الكبيرة، المحطة القوية او الضعيفة، الخشبة العتيدة أوالعابرة، الصحيفة المجيدة العريقة او المجلة الوليدة المتواضعة. اطقم كاملة من المحررين والمذيعين والمسرحيين والفنانين المتوسطين فأقل، امسكوا وتمرسوا فى تصاعد القيادة والسلطة الفعلية للثقافة فى الاعلام. ولم تعد السلطة السياسية بحاجة إلى رقيب رسمى فى الصحافة مثلا،لأن الموظفين من عديمى المواهب أغنوها عن هذا الرقيب. وهكذا انتشرت دون جدوى للكاتب او الناشر اكثر القصائد والقصص والنقد رداءة فى اكبر واصغر الصحف. كانت «الجدوى» اليتيمة هى الحيلولة دون وصول الشعر الجيد والرواية المتميزة والنقد الخصب الى الناس. لم يعد الأمر مقصورا على الوان سياسية بعينها، وانما علاقات عامة وشخصية لايجيدها اصحاب المواهب والقدرات والثقافة. تبدو برامج الاذاعة كانها مفصّلة على قوام مذيعات او مذيعين محددين وضيوف بالذات يتكررون كالافيشات والافتتاحيات الموسيقية. مجرد الحصول على الاموال او اللمعان. ثم تجد الجهاز الاعلامى الاكثر انتشاراً وكأنه منشطر له اكثر من صاحب: دولة دينية كاملة الاركان والنفوذ، ودولة التهريج والتخلف العقلى، ودولة القروض التليفزيونية والمسخ السينمائية،من مسلسلات وافلام وبرامج مجانية.

وليست هناك قوائم بمنع هذا او ذاك من الكتابة للصحف او الحديث من اجهزة الاعلام المرئية والمسموعة ولكن المذيع او المذيعة او المحرر ورئيس

التحرير او رئيس القناة يستشعرون جميعا مواطن الخطأ او الخطر، ويملكون حاسة شم لاتخيب وخريطة غير مكتوبة باشارات المرور.

ثم هناك المؤسسات الثقافية كاتحاد الكتاب والمجلس الاعلى للثقافة والمجالس القومية المتخصصة.

اما اتحاد الكتاب الذى انشئ فى ظل اكثر الاوضاع استبداداً ودكتاتورية، فقد كانت المبادرة الاولى إلى تأسيسة من جانب الادباء الباحثين عن منبر وطنى- غير فئوى- مستقل، منبر ديمقراطى يدافع عن حرية المثقفين وعن القيم الثقافية. ولكن دولة «العلم والايمان» الانفتاحية سارعت إلى اجهاض المبادرة بانشاء هذا الاتحاد الذى تحول عن رسالته المفترضة فى الدفاع عن الكاتب والكتابة إلى نقابة للامتيازات العينية يقبض اهمها المحظوظون من اركان الدعاية الفجة لعصر الانفتاح، ويتلقى الفتات هذه الكثرة من «الأصوات» المفيدة فى الانتخابات والمحتاجة كأغلب شعب مصر إلى الضمان الاجتماعى أو المساعدات النقابية. ولكن هذا الاتحاد الذى لم يدافع عن أى كاتب او كتابة، والتصق دوماً براية السلطة السياسية يمنحها تأييده المطلق لم يتخذ موقفا محايدا بين الحرية والقمع. وانما اتخذ من النجم الاول للانقلاب السياسى والاجتماعى- رئيس الجمهورية الاول لعصر الانفتاح عضواً فى الاتحاد ورئيساً فخرياً. واصبح بمجرد وجوده حاجزاً قانونياً بوجة آية محاولة اخرى لاقامة اتحاد آخر. وبالرغم من ان فلسفة «اتحاد الكتاب» ابعد ماتكون عن الانفتاح الحقيقى فى بلاد الغرب، وانما هو من الركائز «الشمولية» فى بلاد «الانقلاب». فان انفتاحنا الهجينى المسخ قد تمسك وابقى على هذه الاداة رغم انف الليبرالية المزعومة. وهكذا اتخم الاتحاد بمئات من «الافراد» الذين لا علاقة حقيقية بينهم وبين الكتابة، بينما ظل اصحاب المواهب الرفيعة المستوى فى أغلب الاحوال- خارج جدران الاتحاد. وخارج أى اتحاد آخر. أى أنهم بعيدون مبعدون عن المنبر الرسمى الاول للثقافة فى بلادنا، لانهم يجدون فى ظروف تأسيسة ولائحة نشاطه وجملة نشاطاته مايبعدهم عن مخازية وعطاياه معاً واذ خسرنا بذلك المنبر الوطنى الموحد، والتعددية فى آن واحد، فقد خسرنا ايضا الحوار الضرورى بين تيارات الفكر ومدارس الأدب والفن، لم نساعد على بلورتها واقامة الاتصال بينها وبين الجمهور العام. ولم تصدر عن الاتحاد مجلة واحدة تعكس ثقافة هذا الوطن. وخسرنا فى الوقت نفسه امكانية تأسيس اتحادات اخرى كما هو الحال فى بلاد الانفتاح الاصّيلة.

والمؤسسة الثانية التى كانت مؤهلة لأن تكون منبرا، هى المجلس الاعلى للثقافة الذى كان يدعى المجلس الاعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية. ولكن الانقلاب على الثقافة اقدم يوما على الغاء وزارة الثقافة واستبدلها عمليا بالمجلس الاعلى. والذى حدث اننا خسرنا الوزارة ولم نربح المجلس. كانت الدولة «الشمولية» السابقة تحاول رأب الصدع الديمقراطى ببعض المؤسسات ذات الصفة الجبهوية. وكان المجلس الاعلى للفنون والآداب من أفكار احسان عبد القدوس (صاحب فكرة نادى القصة والكتاب الذهبى ايضا)، تلقفها يوسف السباعى الذى استطاع بصفته العسكرية ان يستحوذ عليها ويقودها وايا كانت التحفظات على يوسف السباعى كاتبا وسكرتيرا عاماً للثقافة المصرية طيلة ربع قرن فان المجلس تحت قيادته حقق من المشروعات ورسّخ من التقاليد مالايجوز انكاره. كان المجلس فى نهاية الأمر مرتبطا بالمشروع الوطنى والقومى للنظام القائم. وكثيرا ما تناقض الاسلوب مع الغايات، ولكن الحصيلة فى الاغلب لم تكن خاسرة. اما فى عصر الانفتاح فقد تحولت «الجبهة الثقافية» التى كانها المجلس الى حزب غالبيته الساحقة من المتقاعدين فكريا وثقافيا والمتخلفين أدبيا وفنيا والخاوين من المواهب والكفاءات. اصبح المجلس لافتة دون محتوى، فاهدرت القيم المعيارية التى ارساها فى جوائزة وانشطته المتعددة. ووقفت الطوابير تنتظر

الدور فى وسام او جائزة او دعوة لزيارة العالم. وكان من الطبيعى بعدئذ ان يحصل صحفى مثل كمال الملاخ على ارفع جائزة ثقافية فى مصر لاينالها لويس عوض الأقبيل وفاته بشهور ولايحظى بها احسان عبد القدوس الأ بعد وفاته ولم يتمكن يوسف ادريس من الحصول عليها إلى اليوم. عشرات من أساتذة الأدب وليسوا من المفكرين او النقاد، وعشرات من الصحفيين وحاملى الحقائب توجتهم الجوائز والاوسمة على عرش السلطة الثقافية التى فقدت فعاليتها الجبهوية وتأثيرها الديمقوراطى وقيمتها الثقافية. اضحت عبئاً على رؤوس المثقفين لأن قراراتها تتحول إلى اشارات وايماءات باضفاء المكانة الرسمية للعقم فى الحياة الثقافية، واستبعاد عناصر الخصوبة والنماء والتطور.

اما المجالس القومية المتخصصة فهى مؤسسة تقع بلجانها الثقافية- الاعلامية فى منزلة بين منزلتين، فلا هى المجلس الاعلى للصحافة ولاهى المجلس الاعلى للثقافة، واقرب ما تكون إلى احد اجهزة الدولة. وكشأن هذه الاجهزة فهى معزولة عن الخبرة الثقافية الحية لنشاط المثقفين، ومنفصلة عن المتلقين للثقافة سواء فى المدارس والجامعات او بين اعرض قطاعات المواطنين فى مواقع أعمالهم. بل ان الاجراءات غير المنظورة لتصفية مجانية التعليم والتغييرات الاساسية فى مناهج المرحلتين الابتدائية والثانوية والمعاهد الفنية قد استندت إلى آراء وخبرات هذه المجالس. وبالرغم من انها ليست جهازا اكاديميا او شبه اكاديمى كمجمع اللغة العربية، فان اختياراتها واعمالها تتم بمعزل عن هواء الحياة العامة. وهو الأمر الذى لايخلق صفوة ارستقراطية من اهل الفكر، بل نخبة تكنقراطية من الموظفين: أحد أعلى السدود بوجة الديمقراطية الثقافية.

لايشارك المنتجون للثقافة الوطنية فى صنع القرارات الخاصة بالثقافة عبر هذه المؤسسات والمجالس ولايشاركون فى رقابة تنفيذ القرارات الخاصة بهم. ولامجال لاصحاب المصلحة فى تلقى الثقافة كى يستقبلوا حظوظهم وانصبتهم من الثقافة قيما ومعايير، معرفة وآليات،حقا وخيرا وجمالا.

وهكذا فان البيروقراطية النقابية فى اتحاد الكتاب، والبيروقراطية الادارية فى المجلس الاعلى للثقافة، والبيروقراطية النخبوية فى المجالس القومية المتخصصة تحولت إلى عوازل عالية صلبة تحول دون الديمقراطية الثقافية.

وقد ترتب على تأسيس هذة الهياكل فى اطار التشريعات المعادية للديموقراطية عموما وحرية الفكر والتعبير خصوصا بعض النتائج الخطرة.

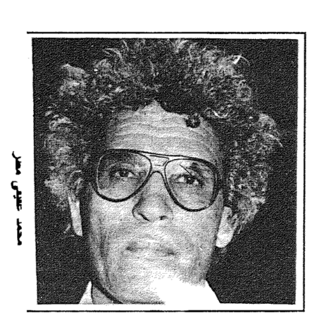
اهمها هذه «اللامبالاة» الطاغية على القاعدة الاجتماعية بمختلف تشكيلاتها، بدءاً من الابتعاد عن الاحزاب وانتهاء بالانفصال عن اى عمل عام. لهذه« اللامبلاة» مضاعفات حادة كظاهرة الانفجار السكانى او الشراهة فى تعاطى المخدرات او العمل فى دولتها او ارتكاب الجرائم الشاذة والبالغة الاستثناء. اما الاوجه الطبيعية للامبالاة فهى الاهتمام المفرط بالمكاسب الآنية المحدودة المباشرة للفرد او العائلة، والانغماس فى غيبوبة الوعى الزائف التى تشعها «الفنون» من اوكار التسلية جنبا إلى جنب البعد التام عن الثقافة والفنون الجديرة بهذا الاسم. واذا كانت اسعار الورق والطباعة قد ساهمت فى ارتفاع ثمن الكتاب عن الحد المعقول لاصحاب الدخل المحدود، فان اسعار تذاكر المسرح التجارى لم تقف حائلا دون إقبال أصحاب الدخل غير المحدود. وقد أدى انكماش قاعدة المتلقين للثقافة إلى مزيد من عزلة المنتجين لها عن عناصر الدعم الشعبى فى حماية الفعل الثقافى. ولم تكن هذه العزلة إلامن نتائج «اللامبالاة» بالعمل العام، والهّم العام: بالاستغراق فى المخدرات البيضاء او السوداء. والعزلة ايا كانت من الحواجز المانعة للديمقراطية.

من النتائج ايضا هذا الكم المتزايد من المثقفين المستقلين. فى الماضى القريب كان المثقفون يدفعون من حرياتهم وراء الاسوار مقابل الدفاع عن حقهم فى العمل السياسى المنظم. اما الآن وفى ظل مايشبه التعددية، فان نسبة كبيرة من المثقفين

تختار «الاستقلال» لا لأن احزاب المعارضة فى معظمها لاتعرف الديمقراطية داخلها فقط. بل لأن المثقف العضوى»- ونستخدم المصطلح مجازا- لم يعد هو النمط الرئيسى للمثقف فى بلادنا. اضحت العلاقة بالدولة فى الداخل او بمصادر التمويل فى المهجر هى محور «حركة» المثقف حول نفسه. ومن اللافت ان بات من القواعد المقررة، ان لكل مثقف مصرى، «تغريبة» خارج الحدود، طالت ام قصرت، فى بلاد النفط او فى بلاد الغرب. وبات من القواعد المقررة ايضا ان الكاتب المصرى لايستطيع العيش بمرتبه المعروف فى الصحافة او الجامعة وبات من القواعد المقررة كذلك ان الكاتب المصرى لايستطيع تسويق مؤلفاته بعائد يساهم فى استمرار حماسه للكتابة الكبيرة العالية المستوى.

وفى مناخ «اللامبالاة» العامة وانكماش الوعى الثقافى وضيق القاعدة الاجتماعية للكاتب، اصبح «استقلال» المثقف كأنه الملجأ أوالمهجر. فالاستقلال من حيث المبدأ لايتناقض والعمل المنظم، ولكن الحقيقة التى يفضى إليها هذا الاستقلال الجماعى هى «الانفصال»: بالمزيد من النخبوية والعزلة عن الناس والاشتراك معهم جزئيا فى حالة اللامبالاة وتكوين الشلة غير المبدئية. لقد تحول الكاتب «المستقل» من حالة المثقف العضوى إلى حالة «الخبير» الذى يمنح كفاءته فى حياد مطمئن الضمير لأية جهة تحتاج إلى «الخبرة». ومن هنا ترادفت الدولة والوطن عند المثقف الذى اختار الدولة، وترادفت الخبرة والعروبة او الخبرة والنضال او الخبرة والثقافة عند المثقف الذى اختار المهجر العربى او الغربى. وفى الحالتين كان الاستقلال- الانفصال بنقد جاهز للاحزاب القائمة والحكومة والنفط والغرب جميعا سواء بسواء. وقد يفضى هذا النوع من الاستقلال المنفصل إلى نوع من المزايدة الكلامية والفكر المغامر. ولكنه فى جميع الاحوال نقصان لكفّة الديموقراطية.

ومن النتائج ذات الدلالة هذه المجموعة من التناقضات بين موقف الداخل وموقف الخارج من المثقف الذى يحصل على الاوسمة وترجمة اعماله



محمد عفيفى مطر

ودراستها فى عواصم العالم المختلفة، وتجاهله او تحجيمه او تجميده فى الداخل. كذلك الاحتفال ببعض الاقلام واساتذة الجامعات فى الصحافة ومراكز الابحاث العالمية فى الخارج، وانطواء اصحابها او انكفائهم على ذواتهم فى الداخل. بل ان التناقضات تصل احيانا بين الداخل والداخل إلى درجة مثيرة، فالشاعر محمد عفيفى مطر يحصل على جائزة الدولة فى الشعر ويعد من اصلاء الموهوبين، ولكن مسئول الأمنريصدر عليه حكما يدخل فى باب النقد الأدبى في صفة بأنه «من ادعياء الفكر والشعر». وهذا مجرد مثل، فالباحث محمد السيد سعيد مثل آخر، لأنه من خيرة الخبراء فى مركز الاهرام للدراسات السياسية والاستراتيجية، ولكنه «خطر على الأمن العام» يستحق الاعتقال ثم الافراج عنه كأن شيئاً لم يكن. والناقد الادبى ابراهيم فتحى مثل رابع. ثم قائمة بأسماء الكتاب والصحفيين المعروفين يعاملون عند وصولهم الى مطار القاهرة كأنهم من المهربين او تجار المخدرات. بطاقاتهم فى كمبيوتر الموانى المصرية تقول أنهم خطرون على الأمن، وهم مدعوون دائماً إلى لقاءات رئيس الجمهورية ويعملون علنا فى المواقع الاعلامية.

ومن هذه التناقضات اقامة معرض الكتاب كل عام. ومصادرة عشرات الكتب القادمة فى الوقت نفسه. الغاء الرقابة على الكتب المطبوعة فى

مصر، ومصادرة بعضها بعد النشر واحيانا بعد الطرح فى الاسواق. الاحتفال الموسمى والفولكلورى بنجيب محفوظ والابقاء على روايته «اولاد حارتنا» طى الكتان. منح لويس عوض جائزة الدولة ومصادرة كتاب «مقدمة فى فقه اللغة العربية». والتفاخر بحرية الصحافة واغلاق «صوت العرب» و«الموقف العربى» بالضبة والمفتاح، ودفع الصحفيين إلى قبرص دفعا للحصول على ترخيص بصحيفة تطبع فى مصر، واقامة مزادات علنية للحصول على هذا الترخيص من احد الاحزاب، وكما تصادر مجلات الداخل، فاننا لاسباب غامضة مجهولة إلى الآن نمنع دخول مجلة ادبية ثقافية هى «الناقد» التى سمحت الرقابة بدخولها فعلا لعدة اشهر، ثم عادت إلى منعها دون ابداء الاسباب مجلة تنشر الشعر والقصة والنقد، يكتب فيها الادباء والمثقفون العرب من المحيط إلى الخليج ومن بينهم شعراء مصر وكتابها، كيف نحجبها عن عدة مئات من قراء الادب وعشاق الثقافة؟ ولكنها التناقضات القادمة من الرواج المذهل للايديولوجية المصرية المزورة التى تسهم بدخول المطبوعات الاسرائيلية وتحول دون المطبوعات العربية الرصينة .هى التناقضات القادمة من مؤسسات ميتة للثقافة ومن كوادر عقيمة فى الاعلام، ومن التضافر المحكم بين اللامبالاة الشعبية وانعزال النخبة فى اطار التشريعات المضادة للديمقراطية الثقافية.

لذلك ليست هناك «حركة ثقافية» فى ظل الهامش الديمقراطى الذى يضيق يوما بعد يوم. لم تتبلور اتجاهات او تيارات فكرية وفنية عبر الحوار بين المنابر المستقلة. هناك بالطبع اختراقات كالومض، كمسلسلات اسامة انور عكاشة او برنامج «حكاوى القهاوى» او برنامج الباليه والجزء الاول من رأفت الهجان، وحصول بعض الرجال المحترمين مؤخراً على جائزة الدولة، وكاستكتاب بعض الاقلام الممنوعة سابقا، وكاستمرار لجنة الدفاع عن الثقافة القومية ونشاط ندوات الاتليبه ونقابة الصحفيين ونقابة المحامين وجامعة القاهرة.

ولكن هذه كلها اختراقات كالومض اما القاعدة الراسخة لعصر الانفتاح المضاد للثقافة من حيث المبدأ، فاننا نرمز إليها مجرد رمز بتجريف الارض وهجران الفلاحة بدلاً من تحديث الزراعة وانتشار عشرات المهن العشوائية الهامشية فى المدينة بدلاً من التنمية. وانتشار الفنون السياحية بدلاً من تحديث الجمال.

* *

ان احداً لم يتوقف عند قصف اعمار المبدعين المفاجىء والمبكر، وهو نوع من قصف الاقلام عند المنبع: نجيب سرور، صلاح عبد الصبور، امل دنقل، يحيى الطاهر عبد الله، فؤاد حداد، صلاح جاهين، عبد الحكيم قاسم، عبد المحسن بدر. وهل من علاقة بين هذا «الاغتيال» وذاك الاعتقال: بدءا من العمال والطلاب، وانتهاء بالكتاب والشعراء؟

لايجوز أن نقارن بيننا وبين دولة «الشمولية والانغلاق» لاننا نزعم الديمقراطية مصدرا للشرعية الجديدة. ولايجوز ان نقارن بيننا وبين غيرنا من «المتخلفين» لأن مرجعنا فى القياس يجب أن يظل أزهى العصور الليبرالية فى تاريخ مصر، وافضل مانراه فى بلاد «المتقدمين» علينا.

ولايجوز اولاً واخيراً أن يكون اعترافنا بالهامش الديمقراطى الذى «نتمتع» به حاجزاً جديداً بيننا وبين الديمقراطية، وان يكون المقابل لحصولنا على قدر من الحرية هو التنازل عن ممارسة حق المعارضة، ولا التنازل عن حق التفكير والتعبير والاتصال تمسكا بدور المثقف وانفلاتا من الاختيار بين دور الخبير والديكور او الداعية.



الخائن محمد عفيفي مطر

نورة الجرّاح

في بلادنا لايساق شخص إلى السجن لسبب «سياسي» أو «أمني» إلا اذا كان بريئا. وعندما تعوز السلطات الساهرة على أمن المواطنين الحجج لاعتقال برئ فإنها تلفق له تهمه يساق بموجبها إلى الغياهب. وهذا عمل حضاري قانوني لاشبهة فيه.

بالأمس قرأت في الجريدة خبر اعتقال شخص عرفته هو محمد عفيفي مطر. وهذا الشخص للذين لم يسمعوا به شاعر عربي معاصر جالسته مرة في لندن، وكان في زيارة إلى العاصمة البريطانية، فإذا بي بإزاء شخص غريب، هش. كان لينا لطيفا وخفيفا فهو طويل ونحيل. وكان شاعرا قرأت شعره قبل لقائنا وبعده ولم يكن لشعره اهتمام يفوق كونه شعرا. وفي هذا شئ من الأنانية، فتعبيره الشعري يضرب في العمق، ولا يسلم نفسه إلى السطح حيث الجماهير، فهو عصي بعض الشئ على قارئ ينشد في الشعر أن يكون كلاما يحرضه، ويدعوه إلى أمر عظيم.

فلماذا اعتقل محمد عفيفي مطر في مصر؟

لم تذع السلطة في مصر خبر اعتقاله، ولم تبد سببا وجيها أو غير وجيه لهذا الاعتقال. ولم تكترث من قبل أو من بعد اعتقاله بأن تشرح موقفها أمام الحركة الثقافية في مصر. لقد اكتفى أهل السجن وهم العين الساهرة على أمن الوطن أن انتزعوا محمد عفيفي مطر من بين أصحابه، ولربما من عزلته الشعرية الغريبة، وساقوه إلى السجن، ولكنهم سرّبوا، كعادتهم، إلى صحيفة واسعة الانتشار معلومات تفيد بأن وراء اعتقال محد عفيفي مطر اشتراكه في مؤامرة ضد مصر.

إذن، محمد عفيفي مطر ليس بريئا، ولهذا ربما لم يكلف سجانوه أنفسهم في تلفيق تهمة له، وما داموا يتصرفون بكل ثقة وهم يحتجزون حريته، غير عابئين بما يمكن أن يكون عليه موقف المبدعين وأهل القلم في مصر وقد صادر أهل السجن حرية واحد منهم، فلابد أن يكون الشاعر محمد عفيفي مطر مذنبا متآمرا ضد بلاده، ولربما يكون مذنبا ومتآمرا قديما وخطيرا، وما الشعر الذى كتبه على مدار ثلاثين عاما إلا ستارا لأعماله التآمرية، وعليه يجب أن ينظر إليه أهل بلاده، أحرار وعبيدا، بصفته خائنا يستحق أشد العقوبات ولاتجوز عليه أي شفقة.

وبما أن بلادنا العربية هي ربوع للحرية، وحكامنا العرب هم مضرب المثل في نزاهتهم، فلم

يبق على الذين صادقوا الخائن عفيفى مطر إلا التبرؤ منه والتضامن مع أهل السجن الذين ضبطوه متلبسا بمؤامراته ووضعوا حدا للخداع الذى مارسه المتهم على النخبة الثقافية العربية زهاء ثلاثة عقود، فأثبتوا بذلك أن العين الساهرة هى لحماية المواطنين من الأخطار المحدقة بهم وللتصدى للأعداء وأدواتهم.

وبما أن لكل مواجهة أصولها، فالأصول تقتضى من العين الساهرة على أمن المواطنين التى ضبطت محمد عفيفى مطر وقد بلغ بمؤامراته مبلغا خطيرا، واضعة له حدا يحفظ أمن البلاد واستقلالها الوطنى، وعدم تبعيتها للأعداء خصوصا فى الظروف الخطيرة التى تمر بها البلاد، فإن من الأصول الواجب اتباعها تصرفا مع هذا الخائن أن ينزع عنه أولا لقبه كشاعر، وأن يعمم هذا الإجراء على كل الصحافات العربية الحرة، وأن يتم التحفظ على كل ماسبق أن نشره من شعر داخل البلاد وخارجها، وأن تقوم لجنة تقصى حقائق، بتفتيش أوراقه الشعرية غير المنشورة ودفاتر حساباته للتأكد من عدد الجهات الخارجية التى جندته فى خدمتها ضد بلاده ومقدار المبالغ التى تسلمها من تلك الجهات وأسماء البنوك التى أودع فيها أمواله.

كذلك من الواجب فحص قصائده فحصا دقيقا، وتفكيك ذلك الغموض الذى طبع شعره، فلعل الغموض سببه هو أن الخائن المدعو محمد عفيفى مطر قد دس فى لغته شيفرات المؤامرة التى انكشفت أوائل خيوطها (حسب الصحيفة واسعة الانتشار). ومن هنا، فإن الاستعانة بالنقاد الأكفاء من أهل الوطن الأحرار الذين أبدوا باستمرار رغبتهم فى التعاون مع الدولة لحماية وطنهم من العملاء، لابد أن يؤتى ثماره فى هذه القضية. وقبل هذا وذاك يتوجب على المراجع المختصة الاسراع فى سحب جائزة الدولة التشجيعية التى منحت له عن طريق الخطأ فى العام ١٩٨٩ على أن ينشر ذلك فى الجريدة الرسمية.

كذلك فإن من الواجب على كل متابع لهذه القضية ممن عرفوا المدعو محمد عفيفى مطر أن يدلى بشهادته حول شخصية الشاعر السابق الذى انكشف، ففى تجميع الخيوط يمكن إحكام الخناق عليه، بحيث لا يستطيع أن يتنفس، فيخر معترفا بتهمته.

بعد ذلك، فإن العقاب الشديد هو بمثابة لازمة وطنية يجب تكرارها مع كل من تسول له نفسه التآمر على الوطن والمواطنين والدولة العلية. وفى حالة محمد عفيفى مطر، اتخذ المتآمر مظهرا خبيثا بحيث تمكن المتهم من استعمال قناع الشعر لإخفاء وجه الشر، وبالتالى لابد أن ينزل به العقاب الكبير الذى يستبق عادة بـ «ولكم فى الحياة قصاص يا أولى الألباب».

استنادا إلى ماتقدم

وحفاظا على استقلال مصر

نطالب السلطات المختصة فى قاهرة المعز لدين الله بشنق الشاعر الخائن محمد عفيفى مطر.



بيان من المثقفين والكتاب المصريين

أطلقوا سراح عفيفى مطر ومنتصر القفاش وسائر المعتقلين

اعتقلت أجهزة الأمن الشاعر الكبير محمد عفيفى مطر، ضمن حملتها للقبض على معارضى الهيمنة الامريكية على المنطقة العربية، ومعارضى تدمير البنية العسكرية والاقتصادية والعلمية العراقية.

تلك الحملة التى شملت العديد من الطلاب وبعض السياسين وبعض الصحفيين وبعض الادباء (مثل منتصر القفاش) وغيرهم.

ان المثقفين والادباء والكتاب الموقعين أدناه، الذين قد يختلف بعضهم حول مسئولية النظام العراقى فيما وقع من خراب، يتفقون جميعا على إدانة الغزوة الامريكية للمنطقة العربية ويدينون تدمير الشعب والجيش العراقيين، مثلما أدانوا الغزو العراقى للكويت ، ويدينون وضع مستقبل الأمة العربية تحت سطوة الاستعمار الامريكى.

ولهذا فانهم يحتجون على الأسلوب الذى تعاملت به سلطات الأمن مع التيار المعارض للتدخل الاجنبى المدمر، ولمشاركة مصر فى العمل العسكرى بجوار المستعمرين، ويطالبون بالافراج الفورى عن الشاعر الكبير محمد عفيفى مطر الذى أغنى ثقافة وطنه بأعمق الشعر، وعن القصاص الشاب منتصر القفاش (وغيرهما من الطلبة والسياسين المحبوسين)، عملا بحرية الرأى والتعبير والاعتقاد التى كفلها الدستور للجميع، فى نظام (يتفاخر) بـ (ديمقراطية الرأى الآخر)!

كلما دقتِ يد الظلمة بابى
خفت أن يطلع من جوف كتابى
وجه أحبابى وأصوات العناقيد التى
تصرخ فى قلب الخوابى
كلما دقت يد الظلمة بابى
خفت أن تطلع من جوف التراب
حمحمات من خيول الجوع أو رعد الظمأ.
كلما دقت يد الحارس بابى
خفت أن يطلقنى تحت النهار
فأرى فوق الصوارى
جسد النهر القتيل
حاجزاً بينى وبين الحلم والشمس التى
أخلقها منى شعاعا فشعاعا.
محمد عفيفى مطر.

بكائية:

لو كنتُ أعرفه.. لو كان يعرفنى

لحملتهُ خبزى وحملته كفنى

وعرفت أن نداء المذبوح يكشفنى

نصفى يموت هناك

نصفى هنا يبكى..

*

«أبكى على عينى»

محشوة بالرمل والبارود

أبكى على ماأطلعته الأرض فى النخله

من تمرها الموعود

أبكى على الناطور والعنقود...

*

فلتدمعى ياعين

هنا جدار البين

قد مسحته الريح

فتآكلت أسماء من ماتوا.

ولتدمعى ياعين

ليست ترد الريح

أسماءنا إلا بأن نبكى...

محمد عفيفى مطر

مـسـرح

الملك لير على خشبة مسرح الطليعة :

ست شخصيات تبحث عن مخرج

د. سامح مهران

مثلت مسرحية الملك لير لاول مرة فى ٣٠ مارس عام ١٩١٢ فى الاوبرا الخديوية وتحت رعاية الخديوى عباس حلمى ، كما عرضت آخر مرة عام ١٩٨٥ عندما مثلتها فرقة انجليزية تجريبية على مسرح الجمهورية، وهى الفرقة التى تسمى «الكيك» وتعنى يركل أو يرفس، تعبيرا عن رفضها للأساليب المألوفة والمتعارف عليها. وهاهى تعرض الان من قبل فرقة مصرية على خشبة مسرح الطليعة لمخرج شاب هو محمد عبد الهادى الذى سبق واخرج مسرحية بيترفايس الشهيرة ماراصاد.

ومن الطريف ان العديد من النقاد، نظروا الى هذه المسرحية نظرة ملؤها الشك والريبة، واعتقدوا انها لاتصلح للتمثيل على خشبة المسرح. فيقول ألارداس نيكول فى كتابه «دراسات عن شكسبير الذى نشر عام ١٩٢٧ فى سياق حديثة عن مسرحية «المللك لير» :لقد فشل شكسبير أما بسبب الارهاق أو التسرع فى ان يضع لمسرحية الملك لير الخطة والامكانيات التى تكتب لها النجاح». وعلى خط آخر موازاتهم تولستوى ذات المسرحية بالركاكة والسخف.

ومسرحية الملك لير كما يعرفها كل من تناولها بالقراءة أو بالمشاهدة تقوم على خطين دراميين، يتناول اولهما ذلك الملك العجوز الذى قرر تقسيم مملكته على بناته الثلاث، مستسلما لنرجسيته وتضخم ذاته إذ يطلب من كل منهن ان تكيل له آيات الحب والتبجيل ، سامحا لنفسه بأن يخدعه معسول الكلم. وتتسابق الاختان، الكبرى جونريل والوسطى ريجن على إرضاعه الزيف والبهتان وهو ماترفضه الابنة الصغرى «كورديليا » مما يثير غضب الأب المخدوع فيحرمها من حظوته ويطردها من حضرته، فترحل منفية مع ملك فرنسا زوجة له.

وما ان تتمكن الأختان من السلطة، حتى تخلعا اقنعة الحب والود الزائفة، وتسيئان معاملة ابيهما الذى يهيم على وجهه غير مصدق ماآل اليه

مصيره، وما يعتمل فى صدره من غليان وثورة يتردد صداه فى عاصفة عاتية مجنونة يستسلم هو لجنونها ومن خلال هذا الجنون يصل الى شاطئ الوعى فيفرق بين الحب وعدمه، بين الصدق والخديعة، بين الكلمة البكر وعهر الكلام، وبين كورديليا وكل من جونريل وريجن. ولكن يجئ الوعى متأخرا إذ تموت كورديليا التى جاءت على رأس حملة عسكرية من فرنسا بين يدى الملك ليموت هو الآخر مصدوما.

أما الخط الدرامى الموازى، فيشمل قصة الاب جلوستر الذى يقع ضحية ابنه ادموند غير الشرعى، الذى يسر اليه كذبا بأن ابنه الشرعى ادجار يدبر مؤامرة له، طمعا فى اموال الأب الذى يصدق الكذبه ويهدر دم الابن الذى يفر متنكرا فى هيئة شحاذ مخبول.

ويلتقى الخطان الاول والثانى عندما يعمل جلوستر على مساعدة ليرضد بناته اللاتى تعاقبنه بفقأ عينيه بمساعده من ابنه غير الشرعى. وهنا يعرف جلوستر الحقيقة ويلتقى بانبه غير انه سرعان مايموت.

ومن المؤكد ان وليم شكسبير لم يخلق موضوع مسرحية الملك لير من العدم، فقد ورد ذكرها فى التاريخ الانجليزى القديم وألفت بصددها الاغانى. اما قصة جلوستر فقد وردت فى «اركاديا» السيد فيليب سدنى حيث طالعها شاعرنا العبقرى.

وتقترب مسرحية لير فى جانب منها، شأن كثير فى تراجيديات شكسبير، تقترب من التراجيديا الكلاسيكية الاغريقية، إذ يحتويها مبدأ هام هو فصم العلاقات الحميمة، ذلك الذى ميز العديد من تلك المسرحيات، فميديا على سبيل المثال تقتل اطفالها انتقاما من زوجها الذى هجرها وتزوج بأخرى، وهناك ايضا اورست الذى يقتل امه انتقاما لقتالها ابيه. ولكننا لانستطيع مع ذلك ان نصنف مسرحية الملك لير ضمن التراجيديا العائلية التى تلتزم واقعية الشخوص والحدث ولايتعدى موضوعها حدود الأسرة ليتماس مع المجتمع والدولة، وهو مالايحدث فى الملك لير. فعقوق الابناء فى هذه المسرحية ماهو الا مدخل للطرح الاجتماعى التاريخى المتمثل فى خطأ تقسيم الدولة، فالعصر عصر انتقال من نمط انتاج اقطاعى الى نمط انتاج مغايرو أكثر تطورا هو نمط الانتاج الرأسمالى. واذا كان الاقطاع لايزدهر الا بالتفكيك، فالرأسمالية لاتتحقق الا بوحدة التراب التى هى وحدة السوق. أن هذا هو خطأ لير التراجيدى على المستوى الاجتماعى اذ يسير فى خط معاكس لقانون التطور التاريخى والاجتماعى.

ولأن العصر هو عصر انتقال، حفلت المسرحية بأشارات وعلامات من التشكيك، نالت من كل الاتساق والقواعد السائدة آنذاك، مماحدا بجورج لوكاتشى الى وصفها بأنها كانت نبوءة مبكرة لانهيار النظام الاقطاعى فى انجلترا. والمسرحية تنقد الحاكم الفرد المطلق الذى لايأخذ بنصيحة أحد ولايستمع الا لصدى صوته، فلير يرفض السماع لكنت الذى دعاه الى التراجع عن تقسيم مملكته والاينخدع بحلو الكلام. كما تستهدف اخلاق جونريل وريجن تحطيم فكرة الحاكم الاقطاعى كحاكم فردانى، ويحمل ادموند رغم كل ماينطوى عليه من شر دعوة الى المساواة، فسلوكياته وانحرافاته ماهى الارد فعل لنقص اجتماعى تغلغل فى اعماق نفسه.

ولان العصر مرة أخرى هو عصر انتقال وتشكك وانهيار قيمى لاحدود له، ولأن لا أحد مذنب كما جاء على لسان الملك لير فى المسرحية، تلاقى شخوص المسرحية خيرة كانت أم شريرة نفس المصير كدلالة تاريخية واجتماعية على نهاية حقبة وبزوغ فجر حقبة جديدة، إذ يموت لير وكذلك كورديليا، والابنتان الجاحدتان جونريل وريجن، ويلقى الابن الشرير ادموند مصيره المحتوم/ ويفقد الاب جلوستر عينيه ثم يموت هو الآخر

الرؤية الاخراجية
لمحمد عبد الهادى

كان مسرح شكسبير عبر امتداده الزمنى هو

مسرح النص والممثل حيث لاستارة فى المقدمة ولا أدوات للاضاءة ولا ديكورات.

وقد حافظ المسرح الحديث فى تناوله الاخراجى لمسرحيات شكسبير، على التخطيط الذى وضعه شكسبير والخاص بتحديد المشاهد تبعا لخروج الممثلين، واضعين نهاية لمشهد من المشاهد ثم عودتهم مرة أخرى لبداية مشهد آخر جديد، وذلك رغم التطور المذهل فى عناصر الاضاءة والتقنية المتقدمة بوجه عام. وقد حافظ المخرج محمد عبد الهادى على هذا التقليد بشكل حر فى فلم يحد عنه، ولم يستخدم ديكورات على الاطلاق، فالمسرح هو حلقة تتوسطها دائرة يحتلها برتكابل وفى المركز منها الى أعلى يتدلى التاج. وكذلك استخدم محمد عبد الهادى فى الأضاء. لونين هما الأحمر والابيض. الاول كدلالة على كوامن العنف والعسزيزة والجشع، والثانى للأنارة. ويأتى استخدامه الاضائى المتميز فى مشهد العاصفة الذى حققه عبر بطاريات علقت فى رقاب الممثلين وهى تعطى إبان حركتهم تأثير الفلاشر كتجسيد للعاصفة التى يلمع برقها ويختفى ليلمع فى منطقة أخرى تبعا لحركة الممثل، وهى فى نفس الوقت تكشف عن الوجوه الحقيقية وتعريها من الزيف الذى اعتلاها.

وقد سار المخرج محمد عبد الهادى على خطى ديبورا وارين فى العرض الذى قدمته فرقة الكيك الانجليزية التجريبية التى سبق الاشارة عليها، اذ تناول النص الشكسبيرى التراجيدى تناولا كوميديا عبد المبالغة فى الاداء والضغط على الكلمات ومط الجمل. كما لجأ الى كسر الايهام الذى هو من مستلزمات التراجيديا، فالممثلون يتبادلون الاقنعة ويستبدلونها أمام المتفرجين، ويأخذون فى ممازحة بعضهم البعض خارج مجرى الحدث. ومن علامات كسر الايهام كذلك اللوح الذى يدور به البهلول على جمهور المتفرجين منبها اياهم بانهم يشاهدون تناولا كوميديا للنص الشكسبيرى، يرويه البهلول.

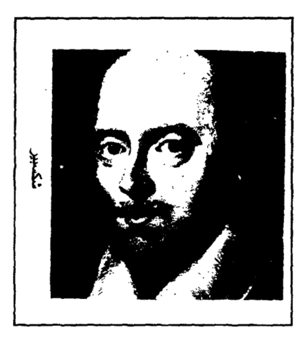
وفى المسرحية مستويات مختلفة من الوعى والتنكر ومن الوضع الاجتماعى لم يلتفت اليها المخرج فى تنفيذ حركته، ولو التفت لما صعد ببهلول على سبيل المثال الى وسط الدائره وتحت التاج مباشرة، فمثل هذا الصعود يصبح خارجًا عن سياق الحدث، وخاصة انه أريد ببهلول ومنذ البداية أن يلعب دور الراوى. ولما كانت المشاعر الانسانية تتفاوت سلبا وايجابا / اقترابا وابتعادا من الدائرة، فقد كان ذلك يقتضى من المخرج تحديدا لمجال الحركة المعبرة عن هذا التفاوت والخاص كل شخصية فى المسرحية.

ونأتى الى لعبة الأقنعة والتى سطحها المخرج، تسطيحا ما بعده تسطيح حيث اعتمد على مقولة ان كل اناء ينضح بمافيه، وبالتالى فأن النفس الخبيثة تفضحها ملامحها الشريرة، وهو مفهوم متخلف ساد فى العصور الوسطى واورده شكسبير نفسه فى مسرحية ريتشارد الثالث الذى حمل صورة جسدية لتشوهه الاخلاقى. وقد تجاهل المخرج المفارقة التى يقوم عليها النص اساسا بين الظاهر والباطن، بين القول والفعل وبين المشاعر والسلوك، وتناسى ان هذه المفاوقة كانت تصلح اساسا رائعا لتناوله الكوميدى عبر الاقنعة. وبينما فسر المخرج اقنعة الشخصيات الرئيسية مثل جونريل وريجن وادموند تفسيرا نفسيا، فسر اقنعة الشخصيات الثانوية كالجند مثلا تفسيرا دراميا وسياسيا، فجاءت مجردة من أى ملامح لاهى بالشريرة ولاهى بالخبيرة، تعبيرا عن هامشيتها على مستوى الحدث وعلى مستوى المجتمع بأسره، مع انه وبعيدا عن لعبة المصالح ينتصر الخادم (١) لسيده جلوستر ويفقد حياته فى سبيله اثر مبارزته كورنوول الذى يموت هو الآخر بعدها.

وحاول المخرج كذلك تجسيد المعنى، أو بعبارة اخرى تحويل المعنوى المجرد الى مادى ملموس وذلك عندما جسد بكاره مشاعر كورديليا فى صورة طفلة حقيقية تحمل عروسه وهى تتكلم ايضا كطفلة. وفى هذا ايضا جانب الصواب المخرج فهناك فرق كبير بين طفولة المشاعر كماهى فى

النص الشكسبيرى وطفوله السلوك كما نفذها محمد عبد الهادى.

وتتبقى ايجابية العرض وتتمثل فى عنصر الاقتصاد، فعبر الاقنعة اختزلت شخصيات المسرحية الى ست شخصيات فقط، مما يوضح امكانية تقديم العروض الكبيرة بأقل تكلفة ممكنة. وكذلك ينبغى الاشارة الى الجهد الكبير الذى قامت به مجموعة التمثيل، فهم بحق قد بذلوا جهدا فائقا يدل على علاقة حب بالعمل، وحاولوا قدر المستطاع تنفيذ المطلوب منهم حسب رؤية المخرج ، وكانوا حسب هذه الرؤية متميزين وهم: على خليفه، عبد الله الشرقاوى، ماهر سليم، سلوى محمد على، كمال سليمان وطارق اسماعيل. وايا ما كانت سلبيات هذا العمل الا انه عمل جاد يحرك الساكن ويثير الجدل.



شكسبير

(إذا لبستُ سترة النهار
صرت قناعا ضاحكا مبتئسا ، وصرت مروحه
إذا لبست سترة الليل.. أحالنى الليل الطويل
مسمعا ومسبحه
تعدُ زوجتى على حياتها ما أنفقته طول
يومها
وعدد الزوار
وكم تكررت أكذوبة الثوب الجديد والبضائع
المهربه
وحينما يندلق الكلام من قارورة التثاؤب الملول
أسقط فى فراش الشوكِ
حاملا على يدى جمجمتى المخربه.)
محمد عفيفى مطر

نـقـد

جدل الزمان والمكان في قصص يوسف أبو ريّه

زياد أبو لبن

الليل هو الزمـــان لدى يوسف أبو ريّة الذى تحدث فيه معظم القصص، فيصل الحدث فى الليل الى قمته، حتى أن الشخصيات تلعب دوراً هاماً أثناء الليل اكثر منها فى النهار، وأحياناً أخرى يرتبط الليل بعوالم مختلفة من العفاريت والجنس والموت والقتل، كما أن الريف هو المكان لدى الكاتب الذى تحرك فيه الشخصيات فالليل هو الذىٰ يعطى القصة دلالة أو انعكاساً لنوازع النفس البشرية، فتتجلى فى أحداث القصص التى تبدأ مع هبوط الليل إلى ساعات الضحى أحياناً، واحيانا أخرى تنتهى مع هبوط الليل، فى قصة «الفارس» يصل الكاتب إلى نهاية القصة بالصبى الصغير الذى يعود إلى بيته على حمارة بعد ان قطع مسافة طويلة بين قريته والقرية المجاورة ليوصل أمانة أعطاه اياها أبوه، ففى اثناء عودته يدخل الولد فى هاجس وقلق وتوتر عند حلول الليل (الظلام)، فيتذكر العفاريت، وتلك الحكايات (حكايات العفاريت) تدور فى مخيلة الصبى الذى سمع عنها كثيراً، حتى أن هذه العفاريت تصبح بالنسبة له حقيقة يراها أمامه ويتفاعل معها:-

«... تكاثرت الاشباح أمام الحمارة، وعلى جانبى الطريق تجرى بسرعة، وتنظر إليه بخطواتها المنتظمة، والبنادق على اكتافها، وفى اليد سكاكين مطفأة لاتلمع.» (١).

وعندما يتمنى الصبى أن يرى بصيص نور كى يستأنس به فإن هذه الاشباح تكبر وتتكاثر حتى تتحول إلى نقطة سوداء:-

«... تنمو وتستطيل كلما اقتربت منه، لما صار فى الوجه رأى الشارب الكثيف المتدلى. والعيون المظلمة العميقة كعيون البندقية ذات الروحين لطمته اليد القوية فصرخ الصرخة التى اهتزت لها فروع الشجر، وماء المصرف، وتراب الطريق».(٢)

هذه الاسطورة تتمثل بحكايات العفاريت تشكل فى نهاية القصة دلالة بعيدة عند هؤلاء الصبية أو الأطفال الذين يسمعون حكايات الجدات وتترسب فى نفوسهم حتى تخرج مره احدة فى زمن واحد مع قدوم الليل بحلول ظلامه الحالك، كما لاحظنا فى قصة «الفارس»، وفى قصة «الصبى والعانس». الزمن- الليل يلعب دورا هاماً كبيراً فى هذه القصة حيث يسدل الستار على الصبى الذى تستدرجه

العانس إلى بيتها ببرائته الطفولية، وتمهد لعملية جنسية غير منطقية وغير طبيعية، وهى انتهاك واعتداء على الطفل فى الليل بعد أن يأوى الناس إلى بيوتهم، ويسعى الكاتب إلى وصف هذه الفتاة التى يظهر من خلف منديلها الابيض الملون بورد صغير.. أحمر وأصفر ضفيرتان كأنهما ثعبانيتان، وأيضاً صدرها الفاتن، كل هذا يصوره ليمهد لنا أن هذه الفتاة تسعى إلى الاثارة والمتعة مع هذا الطفل أو الصبى الصغير:-

«تتمدد خلف ظهرها ضفيرتان ثعبانيتان تنبت جذورهما تحت منديلها الابيض الملون بورد صغير.. أحمر أصفر، تتدفق قناة صدرها الثمين بين ضفتى الثديين».(٣)

ولو حاولنا رصد وصف الشعر والمنديل الأبيض فى قصص يوسف أبو رية لتبين لنا أن المنديل الأبيض هو الذى يشكل حشمة المرأة فى الريف وطهرها. ويتبدل هذا الطهر من امرأة إلى أخرى، فهو اللون الأبيض الذى يدل على النقاء والصفاء، وفى هذه القصة قدوم الليل- الزمان هو الذى يشكل احداث القصة لتبدأ الشخوص فى رسم معالمها عن طريق الخطاب القصصى بضمير الغائب احياناً وضمير الحاضر فى حين أخر:-

«هكذا وجدت نفسك معها فى ليلة من الليالى، أو ذات قيلولة كالتى تضطجع فيها الآن..»(٤)

وفى قصة «الضيف» أيضا تبدأ بالغريب القادم من المدينة لزيارة أقاربة أو معارفة فى القرية، بالبحث عن النساء، لكنه يفضل وفى النهاية مع قدوم الليل الذى تختفى تحت جنحه أحداث القصة وهى لايمكن أن تحدث فى النهار كزمن أخر لليل، يحاول أن يتعامل مع الطفل بالشنوذ، وفى قصة «المحاولة» يبدأ بشاب فى المقابر وهو المكان الذى تدور فيه احداث القصة بمحاولاته الفاشلة التعامل الشاذ مع الولد الصغير فى الليل، وهذا الشاذ يتصرف بصورة لا انسانية جنونية، بحيث يريد ان يوقع الولد بالجنس الشاذ الذى يسعى إليه ويفشل فى النهاية عن طريق الإستدراج (إستدراج الولد الصغير)، وعند قدوم الليل يهرب من بيته الذى يسكنه بين القبور عابراً الطريق إلى بيته بعد ان يفزع من هذا الشاذ، ويعيش الولد فى توترات حادة وعذاب النفس والقلق والتوجس المستمر فى القصة، ولكنه يخرج من هذا الهاجس والتوتر والكابوس بعد ان يهرب بعيدا:-

«كنت لا أرى شيئاً أمامى، لقد صفرت الريح فى أذنى، وعلى طول الطريق كان الناموس الذى هاج مع قدوم الليل يضرب وجهى».(٥)

فالزمن هو الليل الذى يتم فيه تسلسل الأحداث وتتصاعد إلى ذروتها.

أما فى قصة «ليل النهر» «فنلمح من نعوان القصة ان الليل يشكل الزمن الرئيسى فى القصة وكل الأحداث تجرى فى الليل فهؤلاء المتجولين فى الليل يدورون فى عالم من الاشباح والموت والخرافات والغرقى حتى ان هذا الضياع جزء من النسيان والإهمال الذى يلقونه من الكبار، فالأطفال فى قصص يوسف أبو رية منسيين ضائعين مهملين من الجميع ومن الأهل. يكتشف هؤلاء الأولاد فى هذا الليل جثة طافية فى النهر، ويسعون مع الكبار لاخراجها، وبعد ذلك يتركون المكان، ويفكرون فى الذهاب إلى مكان أخر (أى مكان)، وكأنهم فى حالة ضياع مستمر وبحث عن مكان آمن وزمن اكثر هوءا فى هذا الزمن (الليل) الذى يملأه عالم الاشباح والموت والخرافات والغرقى، وفى قصة «التجلى» تنتهى الاحداث فى أول الليل، الأحداث المليئة بالحركة والشخوص، بالموت الذى يتجسد فى الخالة (خالة الولد).

«فى أول الليل أشعلنا النار، وجلسنا فى الغرفة التى بآخر الدار...»(٦)

فالليل ليس هو الزمن الذى تدور فيه الأحداث وإنما التى تنتهى به الأحداث، ولكن يبدأ الليل ليشكل عالما أخر تنتهى القصة فالولد ينتظر حبيبته الصغيرة:-

«وفى آخر الليل كنت بين الجدارين المهدومين فى انتظارها».(٧)

تتوالى أحداث القصص فى مجموعتى «الضحى العالى» و«عكس الريح» فى الليل- الزمن



الذى تجرى فيه الأحداث وتتصاعد إلى النهاية ويأتى النهار بشمسه الساطعة فيكشف كل الأشياء.

الريف هو المكان الذى تقع فيه أحداث القصص عند يوسف أبو رية بحيث أن الكاتب يحدد هوية المكان وهو الريف ليجعله أكثر واقعية وأقرب إلى المنطق والمعقولية فى تصوير أحداث القصة، فلهذا فهو مولع بالريف كما هو مولع بالليل، فالشخوص التى تتحرك فى القصة تتحرك فى عالم الريف الذى صور فيه الأطفال الذين يصنعون عالمهم الحالم باللعب أو الصغار الذين يسعون إلى إكتشاف الأشياء وأحياناً يقعون تحت اعتداء الكبار وقسوتهم.

وأقتصر فى تناولى للريف- المكان على قصص «الفارس» و«الضيف»» من مجموعة «الضحى العالى» والقسم الأول من مجموعة «عكس الريح» (وهى قصة تمثل فترات زمنية متباعدة)، وهذا كله ينسحب على سائر القصص، حيث يلعب الريف- المكان البارز فى القصص، أما القصص الأخرى التى تلعب المدينة فيها دور المكان، أقتصر فى تناولى على قصة «بقعة دم» و«عباءة الليل» «ومعسكرات الجيش فى الصحراء تلعب دوراً أخر للمكان واقتصر فى تناولى على قصة «العقاب» «وقصة» عكس الريح»، وتناولى للمدينة ومعسكرات الجيش- المكان، لأخرج بفروق ما بين هذه الاماكن، الريف والمدينة والمعسكرات، التى تشكل عاملاً من عوامل تشكيل الشخصية بوصفها أداة أو وسيلة للإدراك، وتحقيق التعرف والمعرفة على العالم الخارجى.

المكان «فى قصة «الفارس» وهو الريف الذى يشكل المكان كل أبعاده حيث تنبعث ورائحة المكان، ويصف الدجاج المتكاثر عند باب الزريبة والروث الذى يملأ المكان برائحته التى تتبعث من زوايا الزريبة والحمارة التى يستخدمها الولد فى الذهاب إلى القرية المجاورة لهم، والأشجار الملتفة على جانبى الطريق والترعة والمصرف والسكة الحديد التى تصل القرية بالمدينة.

الماء التى يغتسل بمائها الضبية، هذا الوصف عام للقرية أما عندما يبدأ الكاتب بالتفاصيل الدقيقة للقرية فهو يلجأ إلى وصف البيوت بدقة:-

«تهب منها رائحة ظلام ونوم ورطوبة عطنة، كانت ساكنة بسريرها المفروش بملاءة عليها بقع دم باهتة، وحصيرها اللامع المنقوش والدولاب المركون على الجدار، تجمعت عليه أشياء كثيرة..»(٨)

هذا المكان- الريف يلعب دوراً رئيسياً فى القصة، بحيث يكون أكثر واقعية للقارىء واكثر منطقاً ومعقوله، فليس المكان عالماً جميلاً أو عالماً يتخيله الكاتب أو يتمنى أن يكون عليه، وإنما يصف الأشياء على حقيقتها مطابقا لواقعية الحياة، وفى قصة «الضيف» يصور الكاتب الريف تصويراً له دلالة عميقة تتصل بالحدث والشخصيات معا حيث القرية إمتداد لشخصية الإنسان الذى يلعب دوراً

رئيسياً فى القصة، وهذه العلاقة لها عامل اشتراك، أقصد فى تصرف الشخصيات ببساطة وعفوية فى الأحداث فالأم فى القصة تسلم على الضيف بعد أن مسحت يدها المبلولة فى طرف طرحتها، وهذا التصرف يختلف تماما عن المرأة فى المدينة، وأيضا الأب الذى يأتى قادما من الطاحونة وملابسه يملؤها غبار الدقيق يسلم ويجلس إلى جوار الضيف، فتزجره زوجه بإشارة من عينها، والولد الذى يحكى للضيف عن ذكرياته فى المدرسة، وهذه الذكريات العفوية التى تصور ذكاء الولد فى مدرسته وتقدمه فى دروسه، وأيضاً يحكى الولد للضيف عن نساء القرية وماتفعله بعض النساء تحت جنح الظلام مع الأولاد ويضطر الولد إلى الكذب على الضيف ليشبع رغباته الملحة فى الحديث عن النساء، والذى يسعى فيها الضيف للوصول إلى الجنس مع تلك النسوة، ولكنه يفشل، والولد يتحدث عن الأرض والقرية وشيخ العزبة والفلاحين بطريقة سردية، وتصورها تصويراً واقعياً، البيوت القديمة التى تركها سكانها وبنوا بيوتا أكثر تطوراً ومقاربة من التقدم العمرانى فى المدينة، هذه البيوت التى كان يعيش فيها الناس مع دوابهم واغنامهم وطيورهم، كل هذا وغيره ليعيدنا الكاتب إلى جو القرية ليصل بنا إلى صدق حدوث هذه القصة، وأيضاً لتكون أكثر تقبلاً لهذا الحدث رغم أن القصة تنحو منحى أخر فى النهاية نحو صورة معكوسة تماماً إذ أن الضيف يفشل فى الوصول إلى النساء لتعطشه الجنسى مستغلا سذاجة الولد، فيحاول أن يمارس الجنس الشاذ مع الولد وهذا اعتداء أخر يمارسه الكبار على الصغار بصورة بشعة قاسية.

فى الجزء الأول من مجموعة «عكس الريح» تتألف قصة طويلة من عدة فقرات أو تقسيمات عمد إليها الكاتب ليصور لنا المكان- الريف بأكثر تفصيل عن طريق السرد المباشر، وللمكان خصوصية فى هذا الجزء بحيث يصور الكاتب العزبة الكبيرة التى يشتغل فيها العمال وقت جمع القطن مثلاً وأيضاً مخزن الجبن وغيره فى البيت الكبير وأكوام التبن والناموس الذى يملأ المكان، هذا المكان يأتى تصويره على لسان الصغير الذى يتحدث بطريقة الخطاب المباشر (ضمير الحاضر)، وكيف أن المكان يضفى طابع السذاجة على أهل البيت، الزوجة الثانية التى هجرها زوجها مع زوجته الأولى (القديمة) والتى تستدعى شيخاً ليصنع لها حجاباً تضعه تحت عتبة الباب حينما يمر زوجها به لايعود إلى زوجته القديمة، وهذا الاعتقاد شائعاً بين أهل الريف، وأيضاً مداواتهم للمريض، فالولد الصغير الذى اندلق عليه الشاى بسائل البيض أو بما أشارت عليه إمراة فى الحى:-

«فقالت لها » أم الملك» حرام عليك، فى الصبح بدرى قبل ما أجمع جبنة جماعة «مكاوى» أطلع إلى الزرع القريب، وأجمع له الندى من الاوراق فهو ينفع فى علاج الحرق.»(٩)

هذه الوصفات الشعبية لاتستخدم إلاّ فى الأرياف ولها علاقة بهذا المكان الذى يرسم شخوصه بسذاجتهم واحياناً مع انفتاحهم على العالم الخارجى (المدينة) بطريقة مدهشة فيها الفارق الكبير بين ابن المدينة، وتعامله مع المكان، والمكان- الريف يختلف تماما عن المكان- المدينة، خاصة أن الريف يحتوى بتكوينه لطبيعة الإنسان بصورة مختلفة عن طبيعة الإنسان فى المدينة وتعامله مع المحيط العام أو مع الأشياء والمكان- الريف فى القصة يتحرك فيه الشخوص بعفوية تامة بحيث نحس أن القصة واقعية فى أحداثها وليست من رسم خيال الكاتب أو رسم عالمه المثالى للريف، وإنما يصور ملامح المكان عامة وأحياناً بصورة تفصيلية صادقة للواقع:-

«وفرحت لما تصورت هذه الدار بعد أن تفرشها أمى، وعندما يقبل الليل سنملأ القلل ونضعها فى الصينية فوق «مذود» الحمارة ونفترش الحصير أسفل الجدار ونشعل النار فى التبن وسط الجرن لتطرد الناموس. وسنقعد جميعا حول الطبلية نأكل ونتكلم..».(١٠).

هكذا نرى ان الريف (المكان) لعب دوراً رئيسياً وهاماً فى أحداث القصص وتطور الشخصيات.

يصور الكاتب الجوانب المدينة- المكان،

وارتباطه بالريف. ففى قصة «بقعة دم»، المكان هو قصر العينى فى القاهرة، وهذا المكان الذى يلعب دوراً فى الأحداث عندما قام الجيش بالنزول بعرباته الكبيرة إلى الشوارع لصد المظاهرات، وان البطل الراوى للأحداث يصف الميدان الذى دخلته عربات الجيش الكبيرة، وكيف إشتعلت فيها النيران، ورائحة «الكوتش» تملأ المكان، فالمكان عبارة عن ساحة قتال بين الشعب والجيش، والحارات التى تجمع فيها الناس، وحديثهم عن المواجهات الدامية، وفى المقاهى يسمعون نشرة الأخبار من المذياع، كل هذه الأماكن تشكل المدينة (القاهرة) فأحداث القصة تتطور وفقاً للمواقف والمشاهد المختلفة من القتل والدماء والأولاد المتظاهرين، والنسوة اللواتى يصوتن ويلطمن الخدود، والعساكر المتفرسين والرصاص المدوى، والسيارات المصطفة والناس المحتشدين، فالشخصية تكشف هذه الروايات بأتباع سريع متجدد:-

«... وفى الشارع الجانبى المفتوح على الميدان رأيت عربة جيش كبيرة نائمة على جنبها، والنار تنهش فى العجل، ورائحة الكوتش المحروق تملأ المكان، وكان الميدان فارغا إلآ من العسكر المرتدين المعاطف السوداء، كانوا يضربون بعصيهم كل من يحاول المرور، ورأيت الطوب مبعثرا فى كل مكان، وإعلانات النيون البيضاء مهشمة وزجاجها تجمع أسفل العواميد».(١١)

وتختلف الأحداث تماما فى قصة «عباءة الليل» عنها فى قصة «بقعة دم» فنرى المدينة الكبيرة النائمة، وعاشقان غريبان قادمان من الريف الذى يفضح أسرار العشاق، فهذه المدينة التى لاتهدأ ابداً بحركات السيارات والناس والمقاهى المفتوحة طوال الليل والعربات التى تجرها الخيل، فهى حركة المدينة التى تؤثر فى هذين العاشقين القادمين إلى المدينة، يسيران بركبها رغم أحساسها الدائم بالغربة، غربة المكان، نلاحظ أن إرتباط الزمان بالمكان واضح فى القصة إلى جانب مايثيره فى الشخصيات من انطباعات وأحاسيس، فالمكان يصبح عاملاً من أهم عوامل تشكيل الشخصية عن طريق الإحساس والإدراك للتعرف على العالم الخارجى:-

«.. ولكننا لم نسمع شقشقة العصافير، فقد رأينا صحوة مدينة كبيرة، تدور فى شوارعها سيارات مضببة الزجاج، وعربات تجرها الخيل، عليها اقفاص الفاكهة والخضار، وجنود يجرون حول اسطوانة الميدان، وكان صوت احذيتهم الثقيلة يسمع موضعنا»(١٢).

نلحظ ان المكان- الريف يختلف عن أى مكان- المدينة، حيث الشوارع والبنيايات والناس والسيارات والمقاهى والليل... الخ. فالريف شوارعة غير مسفلته وبيوته صغيرة، والناس يأوون ساعة هبوط الليل إلى بيوتهم، والسيارات قليلا ما تدخله، ولايوجد مقاهى، وإنما أماكن للسمر، كل هذا وغيره لم نره فى المدينة التى تسير فى حركة وايقاع الحياة السريع، والأحداث التى تجرى فى المكان مختلفة تماماً مابين الريف والمدينة، لكن الناس القادمون من الريف إلى المدينة يبحثون عن الحرية والإنكماش على الذات، فيتفاعلون مع إيقاع الحياة الجديدة رغم احساسهم وادراكهم الدائم بفارق المكان، فالمكان يغير من طبيعة الشخصيات التى تلعب دور الأحداث وتنمي فيهم القدرة على البحث والتساؤل الدائم، فقد ينحرفون أحياناً عندما يصتدمون بالمدينة الصاخبة.

ونصل إلى معسكرات الجيش- المكان فى قصتى «العقاب» و«عكس الريح) فنلحظ فى قصة «العقاب» معسكر الجيش الذى وجد على الحدود المصرية- الليبية (الصحراء الغربية- مطروح)، فالخيام التى ينام فيها الجنود تملأ المكان وتبدأ أحداث القصة بعقاب جماعى فرض على الجنود بسبب أهمالهم للأوامر العسكرية المكان يختلف تماما فى المدينة والريف عن المكان فى معسكرات الجيش، والأحداث أيضاً مختلفة والشخصيات تتشكل بصور مختلفة، فهى تتأقلم مع المكان رغم أنها دائماً مرتبطة بالمكان الأول ألا وهو الريف، فنرى الفارق الكبير بين الأماكن:-

«... ورأيت بوضوح الأرض الممتدة، والنبات

الاخضر الشيطانى متناثرا عليها، تحوم فوقة طيور صغيرة تشبه «أبو فصادة» كانت ترجع أصواتاً عذبة كالتى تأتينى من نافذة دارنا عند الفجر..»(١٣)

المكان يوائم الأحداث، وتسترجع الشخصية المكان الأول- الريف، عندما تسمع صوت الطائر الصغير، فى قصة «عكس الريح» وتتحدث عن السيارات العابرة الشوارع متجهة إلى الصحراء الغربية للقتال، ورالمدينة البعيدة عن أحداث المعركة كأنها لم تسمع ولم تر ماحدث فهى تعيش حياتها اليومية، والريف الذى تسير فيه المواشى والناس وكأنهم فى عالم أخر لايعنيهم مايحدث وهذا المكان الذى تتزاحم فيه الأحداث وتتطور يقتل حلم البطل أو الشخصية التى ترد الأحداث. وهذه الصحراء تزيد «الصول» جهلاً وتزيد البطل كراهية للحياة:-

«والول هذا الجاهل العنيد، من الغد ستتكسر سطوته ويبقى فى صحرائه هذه لتنمى جهله، كم كان يكرهنى هذا الرجل، قضيت معه أيامى كلها ولم يرفع كوعه من جنبى كأنه فى كل مرة يريد أن يقول: ابق هنا أنت لاتعرف شيئاً «طظ» فى شهادتك، هذا الجيش مملكتى وأنتم متطفلون عليه».(١٤)

وتصل الشخصية (البطل) إلى إستراجاع الماضى، أيام الدراسة ورسوماته عن الحرب ومقاومة الفلاحين للجنود الساقطين بالبراشوت، وهذا الإسترجاع يأتى عندما يرى البطل أحداثاً ترجعة إلى الماضى وحلم الطفولة والشباب.

ونلاحظ من هذا كله أن القصص التى تدور فيها الأحداث المتشابكة والمتداخلة تجرى فى أماكن مختلفة (المدينة- الريف- المعسكرات)، ولكن الريف- المكان يبقى هو الثابت فى عالم الشخصيات مهما تغيرت طبيعة المكان، وسرعان ماتعود الشخصية إليه، وهو الذى يمثل الطهر والسلام والأمان. فالمكان يعطى الشخصية تطوراً طبيعياً لما تجرى به من أحداث، ويثير فيها الأحاسيس والذكريات الماضية، وتتصاعد الأحداث بقدر التصاق الشخصية بالمكان.

هوامش:

١- الضحى العالى ، يوسف ابو ريه. دار شهدى للنشر القاهرة ٨٥ص٢١
٢- المصدر السابق ص٢٣
٣- المصدر السابق ص٢٦
٤- المصدر السابق ص٤٩
٥-المصدر السابق ص٦٣
٦-المصدر السابق ص٦٣
٧-المصدر السابق ص١٩
٨- عكس الريح، هيئة الكتاب ١٩٨٧ ص١٤
٩- عكس الريح ص٢٦
١٠- الضحى العالى ص١٠٠
١١- الضحى العالى ص١١٩
١٢- عكس الريح ص٨٨
١٣- عكس الريح ص٩٠

(كنت فى ليلة عرسى
ودمى ساقيةٌ تنزف منى
تصبغ الأيدى التى امتدت
وتنصب بأكواب الشراب
وعلى مد البصر
كانت الارض مساحاتٍ من العتمة والضوء،
تنادينى إلى عرس خفى وطقوس
وتغاوينى بأن ادخل فى رقصتها
بين أسفار الاساطير ورؤيا خفة الموت
بموسيقى الرشاقه.)
محمد عفيفى مطر

نقد

«أغنية الدمية» لعز الدين نجيب:

رؤية الواقع ورؤيا الخيال

طلعت رضوان

غلبت معرفتنا بعز الدين نجيب كفنان تشكيلي على معرفتنا به كقصاص، هذا بالرغم من أنه واحد من أوائل جيل الستينيات في هذا المجال، وقدم ثلاث مجموعات قصصية: «أيام العز» عام ٦٢، «المثلث الفيروزي» عام ٦٨ عن الهيئة العامة للكتاب بمقدمة هامة كتبها الأستاذ يحي حقي، وفي عام ٧٥ صدرت المجموعة الثالثة بعنوان «أغنية الدمية» ضمن مطبوعات اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ثم صدرت الطبعة الثانية منها عام ٨٧ عن دار فكر بالقاهرة مزودة بقصتين جديدتين، هذا غير إشتراكه عام ٦٠ في مجموعات قصصية مع خمسة من الكتاب بعنوان «عيش وملح» مع تقديم كتبه الأستاذ يحي حقي أيضا، ومع ذلك فإن الدراسات النقدية والمقالات والملفات الأدبية التي تتناول كتاب القصة القصيرة تتجاهل إبداع عز الدين نجيب في هذا المجال.

وصحيح أن الفن التشكيلي إحتل أغلب مساحة الضوء في شهرة عز الدين نجيب، ولكن هل يجوز الإتكاء على هذا السبب كمبرر للتغاضي عن إنتاجه القصصي؟

أعتقد أن قراءة قصص عز الدين نجيب سوف تشكل وحدها أساس الحكم على مدى عدالة هذا الموقف النقدي، وقد إخترت مجموعته الأخيرة «أغنية الدمية» للدخول الى عالمها والتعرف على بعض ملامحها الفنية.

....

«الغموض الفني» تعبير ساحر، يتمنى كل كاتب أن يمتلك مفاتيحه وأسراره ، فهمه البعض على أنه القصة التي لاتقول أي شئ، واستوعبه آخرون على أنه لاتعارض قط بين أن تكتب فناً يشيع في أجوائه ذلك الغموض الساحر الآسر، وبين أن يكون لهذا الغموض مفاتيحه الدالة، والمعيار دائما هو «الصدق الفني»، وبدونه ينتفي مبرر وجود الفن، ويأتي بناء من الكلام المرصوص بلا أنسجة وبلا خلايا تلضم وتلملم

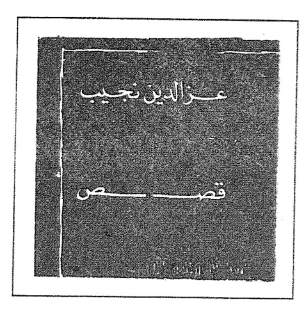
هذا البناء،فيفتقد أهم أركان صموده، كأى بناء هش غير متماسك، والغموض الفنى الجميل هو ذاك الغموض المتجانس مع «حالة» الشخصية والمتداخل فى عالمها، بحيث يشكلان معاً شكل العمل الفنى وروحه، وبغير ذلك يكون الغموض زخرفا قميئا لافتقاده تلك الروح التى تقيم معه «عالما ما»- أيا كان هذا العالم- ولكنه ذو ملامح وأبعاد وظلال- وهذا ما صنعه عز الدين نجيب فى أغلب قصص المجموعة، فرأينا الغموض يتداخل ويشتبك مع «حالة» الشخصية، بل- وهو الأهم- رأيناه موازيا ومتجانسا معه.

فى قصة «*قطار الشمال*» نواجه بذلك *التناقض الحاد*: مدينة تنبض بكل مظاهر الحياة ومع ذلك فهى تخلو من البشر هذا التناقض تجلوه «وحدة الزمن» أو تلك اللحظة التاريخية المحمل عليها الحدث، فالبطل بعد أن يفاجأ بخلو المدينة من الناس يقول «خطر لى أنه ربما حدثت غارة على المدينة، والجميع الآن فى المخابئ) وهذا الخاطر بالطبع لايكفى، لأنه يدور فى ذهن البطل، فتعقبه هذه الإشارة الدالة «جذبت صديقتى نحو مخبأ المحطة».

إذن فما كان خاطراً فى *ذهن البطل* يؤكده الواقع النافى لإحتمالات الظن، ولأن الغموض الفنى الجميل هو مايحسه القارئ ناتجا من داخل العمل- *أى ليس مفروضاً* عليه ومقحما- فإن عز الدين نجيب يقدم لنا اكثر من مثال فى هذه المجموعة على هذا الغموض الفنى. إنه- فى سطرين- يقدم لنا الغموض وإشاراته الدالة، كمن يقدم الشطرة وحلها، فبعد أن يجذب البطل صديقته نحو مخبأ المحطة يقول «هبطنا السلالم المؤدية إليه تقودنا الأسهم. وجدناه خاليا تماما. أصبح *للصمت* فى المخبأ صوت غريب، كأنه بقايا صيحات وهمسات الناس المذعورة حين كانوا مكدسين فيه منذ لحظات». فهنا نقلنا *الكاتب*- بصياغته *الفنية السلسلة*- من *الخاطرة الى الواقع، الى توحد الخاطرة بالواقع*، وبجمل سريعة وقصيرة، وبلا أدنى تعسف أو تصنع. وفى موضع آخر يكون القارئ قد تأكد لديه هذا الإحساس ب«وحدة الزمن» فى هذه اللحظة المحددة للمدينة. يقول البطل «لو أن هناك غارة لكنا قد سمعنا صفارات الانذار». هنا أيضا- فى جملة واحدة- نحس الغموض متفتحا، فعند هذه المرحلة من تجول البطل فى المدينة، وبعد أن هبط هو وصديقته الى مخبأ المحطة، وبعد *أن ربط بين إختفاء الناس* ووقوع غارة على المدينة، تكون «وحدة الزمن » أو «*لحظة الحدث*» قد تحددت بشكل قاطع فالمدينة فى حالة حرب، أو كانت فى حالة حرب. ولم نعرف- ولم يشأ الكاتب أن يفصح- إن كانت قد إنتهت أم لا، أو إن كانت ستستمر أصلا. ومن هنا فإن الإشارة الفنية الدالة تدخل فى جدل مع الواقع الحى دون أدنى مباشرة. فبالرغم من أن القصة كتبت ونشرت عام ٦٩- ذروة حرب الإستنزاف بيننا وبين العدو الإسرائيلى- فإن الكاتب- كما أنه يرفض الغموض المستغلق على نفسه- فإنه كذلك لايلجأ الى الربط الآلى بين الدلالة الفنية وبين الواقع، لأنه- كأى فنان صادق- إنما يصنع «*واقعة الفنى*».

مجموعة المفاتيح الدالة *الثانية* نعثر عليها فى شخصية الصديقة، فهى تختلط وتتشابه- فى ذهن البطل- بالمدينة، فهو عندما يسألها عن بيت الأسرة تحدثه بحماسة «عن عراقة أسرتها فى المدينة» وتشير الى «لافتة بشارع يحمل إسم جدها، والى لافتات ضخمة لمحلات تجارية تحمل أسماء لأفراد من أسرتها» وبدلا من أن تصحبه الى بيت الأسرة، تذهب به الى





كازينو مهجور من طابقين. وفى إشارة دالة، عندما تسأله رأيه فى مدينتها فإنه يقول: «إنها تشبهك..ساحرةومراوغة».

هذه الشخصية المراوغة، لايمكن الإقتراب منها إلا فى ضوء مجموعة الإشارات الدالة– التالتة– وهى الخاصة بطبيعة المهمة الغامضة المكلف بها البطل، فبعد أن إتحد جسداهما وانسحبا الى «قاع دوامة عميقة محمومة»، وبعد أن ينتشر الظلام فى المدينة، ينتقض فجأة متذكراً الناس المكلف بتوصيلهم فيقول لها فى حزم «إسمعى.. هيا نعود إلى المحطة» فترد عليه بثقة «أنت مجنون..أنت تعرف أنه لن تأتى قطارات أخرى». فى هذا الحوار يحدث تصاعد فى تعميق الغموض وفى تفسيره فى آن واحد. فيقول البطل«لاتحاولى إقناعى... لقد تركتهم وتبعتك» فترد عليه «أنا لم أرغمك .. لقد نزلت بإرادتك» ولكنه يراه من وجهة نظره شيئا مختلفا «كنت تعرفين منذ لقيتك أننى سأنزل معك.. كنت تسحبيننى إلى هنا دون أن أدرى..ببطء...فى كل يوم كنت أفقد شيئا.. كنت تعرفين.. واليوم فى القطار.. حين نزلت معك.. فقدت آخر ماتبقى لى»

فمن هى هذه الصديقة المراوغة الشبيهة بمدينتها الغامضة؟ ومن هم الناس المكلف البطل بتوصيلهم؟ وإلى أى مكان ؟ هنا تحيلنا القصة إلى الإشارة الدالة الرابعة ،فإذا كانت المدينة بلا بشر، فإن الصديقة تعلق على تمسك البطل بالناس المسئول عنهم قائلة «هاهم لايشعرون بك . ولن يهتموا إذا نزلت»، والصديقة لاتغالى فى حكمها عليهم، فالبطل نفسه يصفهم فى بداية القصة بأنهم «كتل الأجساد التى تسد النافذة تماما... الكتل المتلاحمة الفائضة عن المقاعد والممرات، حتى المساحة الصغيرة المتبقية فى أعلى النافذة– بعد الأجسام والرؤوس المضغوطة فيها– سدتها ستاره من الأقدام المتدلية من فوق أرفف الحقائب». وعندما يقول لها «كيف أتركهم بعد أن قطعت معهم كل هذا المشوار؟» ترد عليه «أنت لاتعرف حتى أين سيلقون بهم».

وإذن فإن انقارئ يستطيع أن يجمع هذه الإشارات المتفرقة، فيجد نفسه إزاء لوحة تغمض وتشف، بإسره تشكيلها الجمالى وتشده إشاراتها الموحية، التى توحى ولاتحدد شيئا بعينه، وعليك أن تتعامل مع هذه اللوحة فى كليتها . فالبطل محاصر بالإغتراب من جهتين:

الناس الذين لايشعرون ، والناس الذين يختفون، ثم إستسلامه لهذا الإغتراب بالنزول فى المدينة/ المتاهة، ليدخل هو الآخر فى «حالة» الإغتراب العام، الذى هو إغتراب شعب فى وطنه. إنه بؤرة الشمس المنعكسة من مرآة مشاكسة . وما الصديقة إلا تعميق لهذه الغربة ، فتشبيهها بالمدينة لايعنى التطابق ، وانما يعنى أنها جزء من هذا النسيج العام (وهى تذكرنا بنادية ونجوى فى قصة «المملوك») هذا النسيج الملتحم بالمكان فى بنية العمل، والسابح فى الغموض والشفافية فى آن واحد.

....

فى قصة «أغنية الدمية» نجد «الأم» التى لم تنجب، ومع ذلك تعيش وهما جميلا بأنها صارت تمتلك طفلا حقيقيا.

فى هذه القصة المغلفة بالغموض – بل أشد الغموض– لايقيم عز الدين نجيب بناء هندسيا مغلقا، وإنما لأنه فنان صادق فإن رؤاه الجمالية تنبثق من رؤاه الاجتماعية والانسانية، لذلك تأتى الإشارات الدالة فى قصصه لتربط بين الواقع والخيال صانعة جسراً– وإن كان خفيا– بينها وبين شفراتها.

فهذه المرأة (الأم) التى أقامت بناء كاملا من الوهم، إستطاع الكاتب– الذى تخلقت على يديه– أن يقنعنا بعالمها، بل وجعلنا نعيش معها فيه ونصدق أنه عالم حقيقى، وبعد القراءة فإن القارئ يردد لنفسه «نعم فهذه الأم التى لم تنجب، وإن كانت قد أقامت بناءً من الوهم، جعلتنا– فى البداية– نصدق أنه عالم حقيقى، إلا أننا – فى النهاية– نصدق أيضا، أنه «حقيقة عالمها» ولايمكن أن يكون لعالمها حقيقة أخرى»، فعز الدين نجيب يتعامل مع الوهم هنا على أنه «حالة» وما المرأة ./ الأم، إلا «وحدة الشعور» أو «مركز الشعور» داخل هذه الحالة.

وكان لابد من إقامة بناء مقابل لهذه الحالة ، فجاء البناء متسقا ومنسجما ، لأنه جاء من داخل التجربة الفنية وليس من خارجها . فهذة المرأة التى «تعيش» الأمومة كحالة وحدانية متواصلة ، تقيم بناء عالمها الخارجى موازيا تماما ومتسقا تماما مع عالمها الداخلى. فالحضانة التى تقصدها لتبحث فيها عن طفلها، ليست الحضانة الواقعية المتعارف عليها، فهى تختار المكان المتسق تماماً مع حالتها الشعورية (١) يصف الكاتب أول إنطباع لها عن هذه الحضانة «وقفت أمام البوابة الضخمة تنتظر من يفتح لها، من بين قضبانها وزخارفها الحديدية الدقيقة رأت الإتساع الهائل للفناء الخالى، إلامن بعض شجيرات يابسة تتناثر هنا وهناك». وبعد أن دخلت تسير محتضنة «الصندوق الذى يحوى الطفل الدمية، ينبعث الصهد من التراب الساخن، يربض أمامها ظلها الأسود». ولاترى إلا «المساحات المترامية المجدبة، الحشائش الجافة وأشجار الشوك» وعلى الفور تتساءل «هنا يلعب الأطفال؟ ولكن أين هم؟»

«أخيرا لاحت أمامها واحة ظل تحت أكمة من الشجر لمحت أطيافا بشرية تتحرك خلالها إستمدت من ذلك طاقة جديدة وأسرعت تعدو، خرجت من بين الأشجار مجموعة من النسوة الشابات، يتأودن شبه عاريات. لم تقع عينها

---

(١) ينطبق على هذه القصة الدور العضوى للمكان فى بناء القصة وفى اغلب قصص المجموعة وبصفة خاصة قصص «قطار الشمال»، «مشهد من وراء السور» «الزوايا» «المملوك».

على طفل واحد» وعندما تسألهن عن الأطفال فإنهن يضحكن «ضحكة طويلة منغمة ذات ذيول». وإذ تتواصل الضحكات تقول لهن «كيف يأتمنونكن على الأطفال وأنتن بهذه القسوة؟» إرتفعت الضحكة الجماعية من جديد، فتسأل هذا السؤال البسيط العميق «هل أنتن الحاضنات أم الأمهات؟» وحيث تتكرر الضحكات فهي تراها شيئا آخر «ليست تعبيراً عن مرح أو سخرية أو دهشة أو جنون. إنها تبدو كما لو كانت كلمات في لغة خاصة بهن يتفاهمن بها وحدهن. ولو لم تسمع في النهاية- بعد أن خيم الصمت نسبيا- إحداهن تسألها عن شكل الطفل، «لظننت أنهم مخلوقات من كوكب آخر لايعرفن لغتنا».

وتستمر في إقامة البناء الخارجي الموازي لحالتها الشعورية حتى يمتزجا، فبعد أن عرضت عليهم الطفل الدمية رأتهن هكذا «كأنما إنقضت عليهن صاعقة... توقفت ضحكاتهن. فجأة جمدن في أماكنهن مذهولات.. أخذن يقتربن منها في بطء وعيونهن على الطفل الدمية.. عيونهن التي تبدد منها أي أثر للعبث وتوهجت بحنان غريب. مدت إحداهن يدها نحو الطفل الدمية في تردد وهمست «هل تسمحين لي أن أحمله لحظة؟» ناولتها الطفل الدمية غير مصدقة . حملته المرأة بكل ماتملك الأم من رقة.. قربته من وجهها المائل على كتفها، تثبت عليه عينين تفيضان أمومة».

ولكن عندما تشتد الرغبة بهن جميعا لرؤية الطفل الدمية، وعندما يتخاطفنه فيما بينهن ويتنازعن عليه، عندئذ يتغير بناء العالم الخارجي تماماً ليتلاءم مع حالتها الشعورية «جن جنون الأم وهي ترى طفلها الدمية يكاد يتمزق بين أيديهن إندفعت نحوهن تصرخ ، تشد شعورهن، تمديدها ضارعة، لا أحد يلتفت إليها، والطفل الدمية ينتقل من إمرأة إلى أخرى، وهي تدور بينهن ملتاعة، فجأة رأت إحدى ساقيه مخلوعة في يد إمرأة. صرخت مروعة، لكن الصراع بين النسوة إستمر ، حتى تحول الطفل الدمية بيد أيديهن الى أشلاء ممزقة».

هذا البناء الخارجي الذي نسجته تخيلات ومشاعر إمرأة «تعيش» حلم الأمومة المتواصل، لايكتشفه القارئ إلا في نهاية القصة ،فمنذ نزولها من المترو وتوجهها إلى «الحضانة» للبحث عن «طفلها» ونحن نصدقها، ونصدق ماقالته عن زوجها من أنه سبقها بالطفل الى «الحضانة» ولكنها عندما تعود إلى البيت وتتواجه مع زوجها وتلح في السؤال عن «طفلها»، فإن الزوج- بكلمات بسيطة- يفك عقد هذا النسيج المتشابك، ويعري لنا حقيقة هذا البناء، فتكتشف- لأول مرة- إنماهو من صنع تخيلاتها أو وهمها. يقول الزوج في السطور الأخيرة من القصة «كان المتروكيوم الحشر أين ذهبت ؟ لم أصدق أنك إستطعت النزول من باب الجحيم كدت أسقط تحت العجلات حين أردت أن أقفز خلفك .. خفت عليك.. إنك مازلت ضعيفة وقد أمرك الطبيب بالراحة» ثم يختتم كلماته البسيطة.. الجارحة.. الكاشفة، بهذا السؤال «لكن على فكرة» أين الدمية؟»

بعد أن هدم الزوج صرح البناء الوهمي الذي أقامته لعالمها الداخلي، يكون هذا العالم الداخلي للمرأة قد تغلغل في وجدان القارئ، وبالتالي فإنه لاينشغل بأي تفسير- رغم التفسيرات العديدة والمتنوعة- بل يكتفي بالدخول في «الحالة» التي تعيشها هذه «الأم» التي لم تنجب ، ويحاول إعادة إقامة البناء الذي سعت إلى نسجه، وإن كان يعلم أنه سوف

يهدم- فى النهاية على رأسه وعلى رأسها. ويظل- القارئ- يفكر فى مصيرها بعد وصف الكاتب لرد فعلها بعد كلمات الزوج فى آخر سطرين «بنفس الوجه الصخرى تنهض.. تفتح باب الشقة.. تجتاز الممر نحو السلم.. تهبط ببطء.. درجة درجة.. الدرجات مظلمة.. تغوص ...يبتلعها الظلام البارد».

فى هذه القصة- وغيرها من قصص المجموعة- يقتحم عز الدين نجيب ذلك العالم الآسر، عالم الغموض الفنى الجميل، وحقق باقتحامه هذا تلك المعادلة الصعبة التى فشل كثيرون فى تحقيقها، لأن قصصه وإن كانت لاتفصح فهى تومئ وتوحى. والغموض يأتى- بناء ولغة وعالما - من نسيج التجربة الفنية وليس مقحما مفاتيح شفراته. إن الوردة لاتقول شيئا محددا، ولكنها تحمل مكونات الكائن الحى، فلها لون محدد ورائحة مميزة.

....

إن مايميز عز الدين نجيب هو إستيعابه لروح الحداثة من جهة وعدم إنسياقه لشكلها الأوروبى من جهة أخرى. وتلك المعادلة لايمكن الوصول اليها الا اذا إنتبه الكاتب -أى كاتب- لمجمل الفروق الحضارية بين الشعبين المصرى والأوروبى. وهذا مادفع مجموعة «أغنية الدمية» بحداثتها المتفردة. يقول الأستاذ إدوار الخراط فى ندوة عنها بإذاعة البرنامج الثانى أنها كتبت «فى إطار الأسلوب الحديث الذى أعتقد أن الكاتب يعرفه ويملك ناصيته بشكل كبير». ومع ذلك فإن عز الدين نجيب لم يكتب «القصة الرمادية» ولم يكتب بـ «الأسلوب البارد» أو بـ «اللغة المحايدة» وهى الأشكال التى بهرت الكثيرين.

واذا كان بعض الكتاب يترفعون وآخرون يستحون أن يكون للعمل الفنى «معنى» فإن المعيار هو «الصدق الفنى»، وهذا الصدق الفنى لايتأنى لأى كاتب الا بتوافر شرطين لازمين: المعرفة بأساليب الكتابة والثانى المعرفة بالعالم الذى يكتب عنه.

فى هذه المجموعة، فإن القصص التى تتسم بالغموض الفنى، نجد أن العالم الذى تعاملت معه- أو الفضاء القصصى كما يسميه بعض النقاد- يتمحور فى ثلاثة تنويعات أساسية:

الأول: عالم فانتازى ونجده فى قصة واحدة «مشهد من وراء السور» حيث مجموعة من المصطافين يحوم فوقهم- فجأة- كائن خرافى، وبعد حالة الرعب الطبيعية التى تتلبسهم، تبدأ رودود أفعالهم على مستويين: الرؤية وكيفية النجاة. وتبدو مهارة الكاتب ى هذه القصة، فى هذا التزاوج بين الكائن الاسطورى و«المكان» شبه الأسطورى الذى يدور فيه الحدث، فهو عندما يصف السور الذى يلجأ اليه المصطافون فإنه يتجاوز المستوى الواقعى ليخلق واقعاً فنيا، موازيا له ومستقلا عنه. والكاتب يوغل فى ذلك حتى يتحول المكان من مسرح للحدث الى نسيج فى بناء القصة. فهذا السور لانهائى الطول، نضع أناملنا على نتوءات أحجاره، وتطل علينا فتحاته الرأسية الحادة المتباعدة، تلك الفتحات التى تبدو «كفتحات للبنادق أو مزاغل الرماة فى الحصون القديمة» فى هذا الوصف حيث تمتزج آثار التهدم بالتجريح، حيث تتداخل الألوان وتتعدد طبقاتها، حيث الكثافة تتلوها شفافية، وكأننا نشاهد فانوسا سحريا، هذا الوصف أضفى على المكان طابعا أسطوريا، فكان هذا التآلف الهارمونى بين المكان الأسطورى وبين «الكتلة الوحشية السوداء المتعددة الرؤوس»

العالم الثانى: عالم كابوس، وأبرز مثال له

قصة «أغنية الدمية». حيث المرأة التى «تعيش» حلم الإنجاب (رمز للعطاء) بل وتمارس طقوسه. ولكن حلم الأمومة ذاك يحبطه- أو يجهض- العالم المحيط بها. فالمكان الذى تتوقع أن ترى فيه طفلها (الحضانة) كابوسى المعالم، والمشرفات على الاطفال عابثات خليعات، فجاءت صورتها عن الطفل متسقة مع هذا العالم، فهذا الطفل هو ثلاثة أطفال يتبادلون المواقع: فهو طفل حقيقى أوهمتنا به فى بداية القصة، وهو طفل مشوه تصورت أن المرضة وضعته فى سريرها بعد أن سرقت طفلها الحقيقى، ثم هو الطفل الدمية، وهو الحقيقة الوحيدة المؤكدة كما جاء على لسان الزوج. فكان من الطبيعى لشخصية مثلها شخصية ترفض العالم المحيط والمجهض لحلمها، وفى نفس الوقت لاتجد سبيلا للمقاومة الا الدخول فى حالة من الوهم الكامل، كان من الطبيعى أن تفتح باب الشقة وتخرج لـ «يبتلعها الظلام البارد».

الثالث: عالم المتاهة، ويتمثل فى خمس قصص: «قطار الشمال»، «المملوك» «الزوايا»، «الحارس» «طريق الكثبان الرملية». فى هذه القصص نجد أن «الضياع» هو الطائر الجارح المحوم فوق رؤوس أبطالها، والملفت للنظر أنه قدر مشترك بين الأبطال الذين لهم أهداف محددة ولكن يتم إبعادهم عنها، والابطال الذين بلا أهداف يسعون اليها. وهذا الضياع ليس قدراً ميتافيزيقيا وإنما هو إنعكاس للواقع بمستوييه: الإنسانى (أى علاقة الشخصيات بعضها ببعض) والاجتماعى (وفق لحظة تاريخية محددة وبكامل معطياتها) وهذا الضياع أخذ صوراً عديدة من المراوغة لإجهاض حلم الشخصيات أو حتى مشروعات أحلامهم.

البطل فى «قطار الشمال» لايكمل مابدأ، ويتخلى عن المهمة المكلف بها، وينزلق مع صديقته فى مدينتها. والصديقة والمدينة وجهان لجدار واحد. مدينة ساحرة شبه أسطورية، وصديقة مراوغة تسحبة اليها. فى هذا الفضاء القصصى يكون البطل قد وصل الى نروة الاستلاب، فحتى الأشخاص المسئول عنهم لايشعرون به، ومع ذلك فإنه لايكف عن التفكير فى مهمته. ويظل- حتى السطور الأخيرة- يحدوه الأمل فى وصول قطار الشمال، ذلك القطار الذى يسير فى اتجاه قريته فالبطل وقد أدرك تخادلة تجاه الناس المسئول عنهم، فإن هذا التخاذل يذكره بقريته، أى أنه يدرك أن أزمته تمتد الى جذر الإنتماء. فإذا بالمكان الاسطورى العبثى، تلك المدينة النابضة بالحياةد، المتلئة بالمخابئ ولاحرب، يجهز عليه تماما وتكتمل دائرة الضياع.

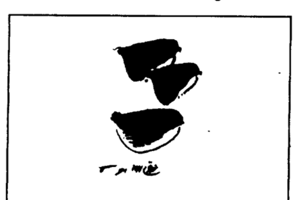
والبطل فى قصة «طريق الكثبان الرملية» له هدف، فهو يرى أن الخلاص بعد هزيمة ٦٧ هو المجابهة مع العدو، ولكن القوة المصرية المرابطة عند الحدود تمنعه بل وتحتجزه للتحقيق معه لمجرد أنه لايحمل بطاقة هوية، وتدع زملاءه يعودون سالمين لانهم تنكرو للمهنة المتفق عليها، بل وانكروا معرفتهم بالبطل، وفى نهاية القصة نصل الى ذروة الكابوس، اذ تفاجأ بعودة أصدقاء البطل ليلاقوا نفس مصيره، فقد عادوا يبحثون عن هوياتهم السابق انتزاعها منهم فلم يعترف بهم.

والبطل فى قصة «المملوك» عاشق ومناضل، ولكنه يعيش «المتاهة» فى العشق والنضال. أحب نجوى وأحبته، ولكنها تهجره وتهجر الوطن لأنه منشغل عنها بـ «اجتماعات القلعة». وبعد أن تهجره يكتشف عقم الإجتماعات، فيذهب الى القلعة ليحصل على خطاباته من نجوى التى

تركتها مع نادية، ولكن المجتمعين فى القلعة يحاصرونه ويطلبون منه أن يسلمهم رسومات لاتخصهم، ويفاجأ بنادية توافقهم وتطلب منه أن يستجيب لرغبتهم، وهو عندما يشم عطرنادية المراوغة يتذكر نجوى، بل إنه يخلط بين إسميهما، فى هذا الجو السراديبى للقلعة، فإن الحصار يكاد يطبق على البطل من كل جانب فهو محاصر بالعيون الزجاجية ، بالمشروعات الكلامية، بإجهاض الحب بهروب نجوى بجوفها من السياسية، بمراوغة نادية وغموضها، ذلك الغموض الذى يكثف لدى القارئ انها إمتداد لنجوى أو هى نجوى أخرى أو نجوى نفسها لوعادت ثانية، ثم يأتى المكان ليعمق ذلك الحصار ، ليؤكد إنغلاق الدائرة وأن كل العوامل تتجمع لاستلاب حرية البطل (الذى هو بلاإسم كما فى معظم المجموعة) وعند ما يقرر الفرار من تلك المتاهة وذلك الحصار، يجرى الى «الشارع» ومنه الى «النهر» ثم ينتهى عند ذاك «الميدان» الواسع. وهناك يكتشف أنه فى «قلب الصخب الضرير وحدى، الا من حقيبة سوداء تحمل خطابات حب ليس لها ردود».

والملاحظ أن عالم المتاهة أو العالم الكابوس أو الفانتازى مغلف بروح عبثية. ومن هنا نجد أن ثمة ضرورة لأن يعرف القارئ تواريخ كتابة هذه القصص، فهى كتبت فى الفترة من ٦٨-٧٢، أى الفترة التى لحقت هزيمة ٦٧ وسبقت معركة اكتوبر ٧٣، فترة «اللاسلم واللاحرب»،فترة الضباب والتوهان والضياع، بين شعارات النظام الطنانة والواقع النقيض ، بين إستعداد الشعب للتضحية والواقع المجهض. ولأن قصص «الغموض الفنى» فى هذه المجموعة تعاملت مع هذا العالم الكابوس السراديبى، ولأن أبطالها مهمومون بقضايا الإنسان والوطن، ولأن أحلامهم المشروعة- حتى البسيط منها- مجهضة، ولأنهم يكتشفون أن الواقع واقعان، وأن الزيف هو السائد، فكان طبيعيا أن يدركوا أن ثمة عبثية تنخر عظام عالمهم، وكان منطقيا للقارئ أن يدرك أن تلك العبثية لصيقة بعالم أبطال القصص، وانها خرجت منه وأحد إفرازاته.

وكاتب هذه المجموعة له موقفه السياسى والنضالى، المنحاز لصالح الإنسان والوطن، ولكنه عندما يكتب القصة فهو يقدم فنا،تمتزج فيه المواقف والآراء بالفن وخصائصه. وتلك المعادلة- الصعبة بحق- هى ماسعى ويسعى اليها الفنانون الجيدون: أن يطرح الكاتب رؤاه الفكرية والاجتماعية ولكن ضمن سياق الفن وشروطه. والفنان الذى يضع يده على تلك المعادلة هو الذى تبدأ عملية الخلق عنده من لحظة تفجر الخيال: يطلقه ماشاء له الانطلاق ولكن على أجنحة من الواقع. يقول الكاتب الأرجنتينى بورخس «إن أعظم مايمتلكه الإنسان هو الخيال». أما ماركيز فيقول «الخيال هو فى تهيئة الواقع ليصبح فناً». ويقول أيضا «الغرائبى يأخذنى ولايبقى من الواقع الا أرض القصة» والخيال فى مجموعة «أغنية الدمية» هو الذى حول الواقع الى فن، تقرأ القصة فتحلق فى عوالم شتى ولكن يظل صدى الواقع حاضرا حيا.



مصادرة

لماذا منعت «الناقد» فى مصر؟



نشرنا، فى العدد قبل السابق، خبرا عن منع مجلة «الناقد» التى تصدرها - فى لندن - دار رياض الريس للنشر. طلبنا الكلمة/الصرخة التالية من مدير تحرير «الناقد»، الشاعر السورى نورى الجراح، لننشرها هنا تعبيرا عن ضم صوتنا إلى صوته، لنقول، معه ومع كل محب للفكر والأدب ومؤمن بحريتهما التى هى من حرية الشعوب: ارفعوا أيديكم عن «الناقد»، أوقفوا منع الناقد عن الدخول إلى مصر.

لماذا منعت «الناقد»؟

لماذا تمنع «الناقد» فجأة عن دخول مصر والوصول الى مثقفيها، والى القراء الذين اهتموا بها منذ صدور عددها الاول.

لماذا تمنع «الناقد» من الوصول الى الكتاب الذين اسهموا فى الكتابة اليها، بل وفى بلورة وجهها الثقافى ووجهتها المتحررة من عقد التحيزات الثقافية، المتفتحة على كل التيارات الأدبية والفكرية الجديدة.

لماذا تمنع «الناقد» فى مصر؟

لماذا تمنع «الناقد» من الحضور فى الحياة الثقافية العربية فى مصر، وهى التى ساهمت وبفعالية فى العودة الى التأكيد على وحدة الثقافة العربية، رغم التناقضات التى تتآلف منها هذه الوحدة.

لماذا تمنع «الناقد» فى مصر، وهى منبر لايفرق بين مايطلع من مصر، كمركز ثقافى حضارى، وبين ماطلع من المراكز الاخرى المحيطة به والمتفاعلة معه

من إبداع ونقد وجدل؟

لماذا تمنع «الناقد» من العبور الى مصر؟ بعدما أفسح لها في الدخول، من دون أن يكون لاصحاب كلمة المنع، أية تفسيرات لاقدامهم على هذا المسعى اللاثقافي؟

لماذا تمنع «الناقد» من الحضور في مصر؟ وماهي ياترى المسببات التي استوجبت منعها فاستند اليها أهل الرقابة وفقهاؤها والمفسرون؟

في كل عدد من اعدادها كان لـ «الناقد» جولة مع ابداع عربي من مصر، وفي كل عدد من اعدادها حملت «الناقد» الى مصر ابداعا عربيا جديدا ومغامرا وأصيلا، وسوءالا فكريا، وجدلا آثارته قضية. وكل هذا الذي احتفلت به «الناقد» كان حارا ولافتا، ومسؤولا، فبأي ميزان وزن الرقيب «الناقد» وبأي شريعة حاكمها وأصدر حكمه وسد باب مصر دونها.

لقد احتفت «الناقد» بالثقافة في مصر بصفتها مركز اشعاع وأرضا خصبة وغنية، فكان لها شرف نشر نتاج شعري وقصصي ونقدي، لمحمد عفيفي مطر، غالي شكري، صبري حافظ، ادوار الخراط، محمود الورداني، عبد الحكيم قاسم، جمال الغيطاني، يوسف ابو رية، ابراهيم اصلان، محمد المنسي قنديل، محمد البساطي،خيري شلبي، سعيد الكفراوي، اعتدال عثمان، محمد المخزنجي، اسماعيل العادلي، يوسف الشاروني، الفريد فرج، فاروق عبد القادر، نبيل فرج، محمد سليمان، محمد كشيك، وليد منير، حوريه البدري، أسامة ابو طالب، جورج البهجوري، حلمي سالم وغيرهم من المبدعين والمفكرين في مصر... قرأت ماكتبته مجلة «أدب ونقد» الصادرة عن حزب التجمع، وخصوصا تساؤلها حول ما اذا كان منع «الناقد» سببه (موقفها من حرب الخليج، وهو الموقف المختلف عن موقف السلطات المصرية، حيث يندد بوجود القوات الاميركية والاجنبية في الاراضي العربية) الهذا السبب حقا منعت «الناقد» من اجتياز سور مصر الى مثقفيها ومبدعيها وقرائها الذين رأوا فيها منبرا ديمقراطيا للادب والنقد؟

لقد ظل تساؤل «أدب ونقد» واهايتها بالمسؤلين إعادة النظر في منع «لناقد» دون استجابة أو اجابة من جانب الرقيب. فهل جاء اليوم الذي لن ينفع فيه منبرا حرا.. أن يشهد له منبر حر ك «أدب ونقد» شهادة ترى في المجلة» «واحدة من المنافذ الثقافية والابداعية الهامة في الوطن العربي». وهل جاء اليوم الذي لم يعد فيه لتعبير «حرية الرأي» معناه الفعلي في بلد يؤمن بفكرة الاختلاف في الرأي ويجيز التعددية الثقافية، فيسود الرقيب ويتحقق تخوف «أدب ونقد» من أن هذا المعنى سوف يكون مهددا ما لم يعد النظر في قضية منع «الناقد» (حتى يكون للقول بحرية الرأي لدينا مصداقية أكيدة).

أن وصف «أدب ونقد» وهي مجلة ابداعية فكرية رصينة لمجلة «الناقد» بصفتها مجلة شهرية ثقافية ديمقراطية تتسع لكل ألوان الفكر والابداع وتعنى بحرية الكاتب والكتاب لهو وصف تستحقه «الناقد»، فلقد تمكنت هذه المجلة الصادرة من المغترب اللندني حيث نخبة من المثقفين العرب الهائمين على وجوههم، الذين قلقوا وقلقت بهم جغرافيات بلادهم، وحيث كاتب لم يبرأ من فكرة المنبر الجامع الاضداد يتيحه لجدل المشهد هو رياض الريس، أقول تمكنت هذه المجلة من ان تكون موئلا لابداع ونقد، وساحة سؤال فكري وجمالي، ليس لمبدعين ومفكرين مغتربين عن بلادهم وحسب، وانما لمبدعين ومفكرين مغتربين في بلادهم أساسا، ولعل مراجعة اعداد تزيد على الثلاثين منها، تكفي لاعطاء صورة عن الزخم الذي تمكنت «الناقد» من احتوائه في صفحاتها وصبه في ساحة القارئ، فهي مجلة عربية تصدر من خارج ولكن بالتحام فعلي وحقيقي بدواخل ... وبيئات الادب العربي وساحاته، تحكمها نظرة ترى الى الادب مسؤولا، على الرغم من انحيازها الى جانب المغامرين من الادباء ويحركها قلق الجمال لديهم، وترى الى الثقافة العربية بصفتها كلا لايتجزأ.

فلماذا منعت «الناقد» من دخول مصر؟...

رســـالة بــاريس

في تقريظ المرض

محمد بن حمودة

إن كــان «إمــرؤ القــيس» قــد أنشــد قــديما، متحدثا عن شعره وعن هيامه حديث المريض المشتكي من أوجاع علّته:

بكل تداوينا فلم يشف مابنا

على أن قُرب الدار خيرٌ من البعد

فإن «أرتو» جزم في المقابل، ومابالعهد من قدم، أن «الحال هو من السوء بحيث غدا من مصلحة من كان مريض الوعي أن لايغادر مرضهُ»

وذلك على اعتبار أن «المرض» يصبح ،في مثل هذا الحال، وقاء للفتى من مُضاعفات التأقلم مع مجتمع جعل من حالة السواء مُرادفا للانقياد ية والنمطية والترجسية...

بكلام آخر، كان الفنان على الدوام مريضا باختلافه عن الآخرين، وكان مرضه هذا، على مر الأزمان، سبب نُفور الكثيرين منه، كما كان، وفي نفس الوقت، مبعث إغرائه لآخرين عديدين. وعلى أساس من الإعتبار الأخير قمت بزيارة معرض الرسم الذي نظمته هيئة المؤتمر العالمي العاشر حول المتخلفين ذهنيا، يحركني الفضول للتعرف إلى هذا «الآخر» الذي نجهل عنه، في تقديري، كل شئ، سيما توفره على استعداد فني وعلى إحساس جمالي. ويذكر في هذا السياق أن المعرض يندرج ضمن نشاطات «الاتحاد الوطني لجمعيات أولياء وأشخاص المتخلفين ذهنيا unapei والذي يشرف على أعمال المؤتمر الدولي العاشر حول المتخلفين ذهنيا، والذي انعقد بباريس على مدى أيام ١٨ جويلية(يوليو)- ٢٠ أوت(أغسطس) ١٩٩٠. وإضافة الى معرض للوحات من رسم متخلفين ذهنيا، إفتتحه الرئيس ميتران ١٨ جويلية واستمر حتى يوم ٢٠ أوت بالسوربون، فإن المؤتمر احتوى على عرض موسيقي من أداء فرقة «الجمعية القطرية لأصدقاء وأولياء الأطفال غير المندمجين» adpei، وعلى حفلات موسيقية وراقصة. كما تضمن المؤتمر حفلا موسيقيا من إحياء موسيقيين متخلفين ذهنيا ومصحوبا بعرض مسرحي من أداء فرقة جمعية «أولياء الأطفال غير المندمجين».

بمجرد إلقاء نظرة أولى، إجمالية وسريعه بدا

لى أن اللوحات تشهد بأمر غزير الدلالة ذلك أن من يقارن بين اللوحات المعروضة وبين ما ينتجه رسامون متخصصون يتبين أن المسافة التى تفصل بين الرسام المستوفى للنعت وبين الرسام المتخلف ذهنيا أضيق بكثير جدا من المسافة التى تنأى بعامة الناس عن ذلك المتخلف ذهنيا. حقا لم تشتمل اللوحات المعروضة على اجتهادات تذكر بصراع «مارتان بارى» MARTIN BARRE مع واقعة انقسام اللوحة إلى خلفية وإلى هيئة ،أو بمحاولات «لوفاف» سبر لذة التكرار المجانى والغير هادف.. مع ذلك، فقد تهيأ لى أن أواصر القربى بين هؤلاء وأولئك ليست معدومة بل ولعلها جد وثيقة. ففى ظنى أن وحدة الموقف تشد جميعهم إلى جميعهم فيما وراء تعدد الصياغات الشخصية والتخريجات الفردية. ولنقل على الفور أن وحدة الموقف المشار إليها قد تعينت على هيئة حقل تام الجدة من سماته السيولة وللزوجة. ولعل أحالة هذا الحقل المختلف عن المكان الهندسى الموسوم بالإمتداد هى السبب فى تحيز اللوحات المعروضة لمجال هو على وجه الحصر فضاء لونى، أى أن الألوان هى أثاثه المركزى بل قل الوحيد. فلا اثر فيه للأشياء وللأدوات النفعية (ماعون) ولاحتى للكيانات الشخصية ، حتى اللوحات التى قامت برسم سحنات أصحابها خلت من كل حس فوتوغرافى. مختصر القول، أن فضاء اللوحات، يتمركز خارج مضمار المعتاد ، وفيما وراء معقولية المألوفية. ولعله. لأمر كهذا ، بإمكاننا القول أن اللوحات المعروضة تسدى للمشاهد- المريد (بالمعنى الصوفى للكلمة إذ قوام المشاهدة فى هذا المقام استعداد للمشاركة) إنطباعا بأن رهان التجربة تحرير للنظرة LA VISoNمن أشراف الفكرة. لامحالة فإنه لاسبيل لنظرة خلو من فكرة ، سواء كانت واعية أو لاواعية، مع ذلك فشتان بين نظرة لم تتطلع إلى ماحولها إلا بإيعاز من الفكرة وبين نظرة كان تعانق الجسد مع أشياء الطبيعة وراء إرتعاشات جفنها. فإذا كانت النظرة الأولى تخص الذات- الوعى بدور «الناظر» وتعين للعالم وللأشياء- وكذلك البدن- دور «المرئى» فإن من شأن النظرة الثانية فرقعة هذا التوزيع للأدوار ليصبح كل طرف من أطراف العلاقة ناظرا ومرئيا فى ذات الحين، وهو الأمر الذى يتيح فرصة الكلام والتعبير لمن حكم عليه طويلا بالصمت المطبق كما يدعو من تعود على مجرد الثرثرة إلى الإنصات هو الآخر.

على ضوء هذا التحول فى الموقف وبهدى من تلك النقلة المكانية فقط يمكن للمشاهد أن يفك شفرة لوحة «المنزل فى الحقل» مثلا. دون ذلك يعسر على أى كان أن يدرك أن اللوحة تبلور عبر صياغة قزحية معادلة المشاركة الكيانية (الأنطولوجية) التى تجدل بين أعماق المأوى ومراتع الكلأ حبلا تخينا إذ كأننا بقتامة الأزرق الذى يلف معظم أركان البيت، مضافا إليه سواد نوافذ يفترض فيها أن تكون مضيئة بوصفها منفذا للنور المنسكب من الشمس، تدعونا إلى قلب النظام النهارىDIURNE للأشياء لكنى نتمكن من حدس هناءات العيش التى تعشش بين الزوايا وضمن امتداداتها الحقلية، إن ليس فى الحقل لون لاتشده إلى أزرق المنزل صلة نسب. ذلك أن قتامة الأزرق وإن كانت لاتنهض بوظيفة إشارية فإنه، مع ذلك تقوم بمهمة الإحالة اذهى تعنى من حيث أنها لاتشيرومن حيث أنها تنبه إلى الغياب، غياب الشمس فى الداخل والخارج بما يعطل وظيفة المنزل كعقار وكملك يتم توسله من أجل الإنسحاب داخل مطاوى الذات..

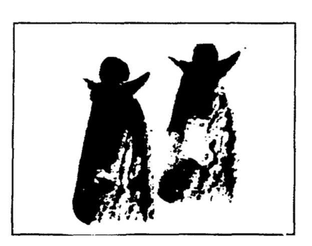
لم تكن اللوحات المعروضة إذن نتاج تأمل عقلى ولم تكن مضمارا لإظهار المهارة ، مهارة النسخ الذى يشرع لحق الإمتلاك (إمتلاك العالم والجسد) ، بل كانت اللوحات فى المقابل محض صدى لتجربة إنفعالية ولنظرة برية تصدر عن إحساس بحيوية المادة وباعتلاجات أشياء الطبيعة وبأصالة أسلوبها فى استنبات النظام من رحم الفوضى الأصلية واللا تعين الإبتدائى. هكذا وجدتنى فى حيرة من أمرى حين وقفت حيال لوحة «دوباى فى » والتى تحمل عنوان «النحلات» فلقد

خامرني، وأنا أتملى المشهد، سؤال يستفهم: «هل أنا حيال نحلة ضخمة تتألف بطريقة فسيفسائية طريف تمنحلات جزيئيةMOLE'CULAIRE عديدة أم أن النحلة الفعلية هي المكان ذاته الذي تعهد بنظم فسيفساء الشعاع اللوني للأزهار مع قصدية البقاء التي تحاولها النحلة عبر فعل التأليف بين كثرة تلك العناصر الضوئية، مستعينة على أمرها بهوائيات شاخصة إلى أعلى ومبشرة بالخلاصة التي هي قيد الصياغة؟ نفس الهاجس خامرني بإزاء لوحة «السلحفاة» وقبالة لوحة «الموجة».. مع ذلك فقد خطر لي خاطر قطع على حبل تواصلي مع اللوحات. وعلى الحين التفت إلى الشخصين المتحاورين بجانبي، وقد كنت استنتجت من ملامح أحدهما أنه رسام متخصص، وسألتهما معا: ألا تعتقدان أن اللوحات تم رسمها بتوجيه حميم من رسامين متخصصين؟ أجاب الرسام منهما: لا أظن، فمما لفت انتباهي أن أغلب اللوحات تتعاطى الألوان المائية وقليل منها توسل الألوان الزيتية ولو كان في الأمر إشراف مختصين لكان العكس لما يتميزبه الزيتي من سرعة في الجفاف وطلاوة في الإنطباق على الرسم.. الخ، بل أكثر من ذلك، فلقد اندهشت من تواتر عدد اللوحات التي تقوم بخلط التقنيتين، ولولا أن مصدر هذه اللوحات متعدد ومتباعد لقلت أن في الأمر اختياراً ما.

عندها عدت إلى نفسي وقلت: رغم ليونة وانفتاح التقليد الأكاديمي المعاصر بحيث غدا قادرا على إحتضان والإستماع إلى خلجة بدن المتخلف ذهنيا من موقع الكفء، وأكثر- إذ ما كان مثل هذا المعرض ممكنالو تواصلت سيادة فن تشخيصي- واقعي- ومع ذلك فإن هذا التقليد الأكاديمي المرن، هاهو ذا بعد لايستسيغ أشياء ولايقبل بمحاولات (خاصة أن المحاولة تتضمن فعل خلط)...

مجمل القول أن اللوحات المعروضة ليست مشهدا للفرجة بقدر ما هي عين يتم إقتراحها على طلاب نظرة مستحدثة وموقف مستأنف. ومن أظهر عينات هذا الإستئناف المقترح ماعرضته لوحتا «ليلى عيدي» و«كمال حسين» اللبنانيين. فقد بدا أن اللوحتين تتفقان على التأكيد على أن لاسبيل للخروج من فوضى الواقع اللبناني بطلب تجانس يقوم على الإختزال على رد الكثرة إلى الوحدة، كما بدا على اللوحتين أنهما تذلان عناية متأنية وحازمة في نفس الوقت في سبيل إكتشاف تناغم يتموضع ضمن طيات الفوضى الظاهرة ويتم بلوغه عبر إعادة تثمين الهش L'EPHEMERE' (وكلتا اللوحتين تعبرهما خطوط دقيقة جدا ومتقطعة حفرتهما يد مرتعشه ومترددة) والفرعي والفواصل...

بكلام آخر، فقد حير بدن كل من «ليلى» و«كمال» المتموضعين فيما وراء صرامة العقل ووحدانيته مشهد التنوع اللامحدود الذي يمكن أن يغشى عناصر قوس قزح المحدودة والبسيطة وهو الأمر الذي حداهما إلى محاولة إكتناه آفاق تناغمه غير المتجانس. فهل نخطئ القول حين نجزم أن قراءة لوحاتهما ولوحات رفاقهما هو فعل مدني بالمعنى القوى للكلمة. بشرط أن نتذكر أن القراءة في فعلية أمرها هي فعل إعادة كتابة وأن الكتابة في حقيقة ماهيتها مخاطرة وتكرار للمحاولة.. وهوما يعني أن اللوحة إن بدت لنظرتنا الأولى عمياء وإن أدركها سمعنا المباشر خرساء فإنه ينبغي أن نذكر أن تغيير الموقف وحده هو الكفيل بتحريك بيانها وإطلاق سراح شلالها الضوئي. ألم يقل بعضهم أن «حالة السواء ليست إلا الكناية عن فقر يصيب حياة صاحبه الإستشباحية بحيث ينجح في إبعاد الذات عن ذاتها»



فن تشكيلي

في معرض عبد الوهاب عبد المحسن: الالوان والأشكال تشترك في نبض واحد

سامي البلشي

حاله الوهج، والتكاثر... النضج ، والحصاد.. الليالى المقمرة، والجو الربيعى المصحوب بالروائح الزكية... الأجساد المشوقة الشفافة المليئة بالاسرار والحكايات.. البيوت تنتظر ساكنيها والثمر ينتظر قاطفيه، والاناث تنتظرن ذكورهن.

هكذا تطالعنا لوحات الفنان عبد الوهاب عبد المحسن ،فى معرضه بأتيليه القاهرة، التى قام فيها بالطباعه بالخشب الملون الملون، مستخدما بعض الالوان الأضافية لتنقيتها بعد عملية الطباعة. فتحولت قاعة المعرض الى عالم محمول فوق نسيم هادئ ، تمارس فيه معزوفات غنائيه تشكلها أجساد النساء فى دفئها فى الليالى القمرية فى زمان الربيع.. ومن فرط تعايشه الصادق مع حاله الدفء هذه، وبرغم استخدامه لتكوين واحد وهو المرأة، إلا أن المشاهد يرى حالات الأخصاب فى الكثير من الكائنات.

ومن خلال القراءة المتأنيه للوحات هذا المعرض نجد تغيرا ملحوظا فى تناول الفنان للموضوع، يظهر فى الأقلال من تفاصيله وألوانه، الى جانب البراعه فى ليونه الخطوط، والبناء المتكامل لعناصره داخل اللوحه.

ورغم سيطرة الالوان الساخنة، وتأكيدها فى بعض الأعمال، بحيث كادت تنازع الفكرة، وتجذب عين المشاهد، الا أن توضيح «الفورم» أكد على هذا التضافر المقصود بين اللون والشكل.

ويقول الفنان: «منذ بداية التجربة. أسعى لتنقية الرؤية وصفائها كى تصير الأشكال والخطوط والألوان هى أنا بكل ما أحمله فى داخلى من معانى وحلم وجموح.. وينفجر السطح بتوالدات لاتنتهى وتصبح الحالة الابداعية لحظة من المغامرة والمتعة تجرنى للاستمرار فيها فتختفى عزلة المكان ! وأحيا حالة التوحد مع أعمالى فتتحول العلاقة مع السطح عشقا هو أقصى درجات العشق.

والمشاهد لأعمال عبد المحسن، يتأكد من أنه



عكف على استجلاء أفكاره لكى يعبر بها عن حالة الأخصاب غير المستقرة، والضرورية من أجل استمرار الحياة. ولكى يحقق بها هذا التناغم الذى يجذب العين لتتنقل بين تشكيلاته، وخطوطه ، والوانه، التى تميزت بهذا الجو من العشق الطازج، كما اصطبغت بدفء الحياة التى راعى الفنان أن تكون عناصرها هذا النبض المشترك بين اللون والشكل.

ايها النهر الخئون
أنا بين الرمح والحائط منصوب مقيد
جائع منك إلى كسرة طمى وأمومه
ظامئ منك الى وجهك إذ ينشعُ فى قلبى
جساره
ربما اقوى على الحكم الرهيب المتجدد
بانفتاح اليأس والارض القديمة
أو فرارى من ظلام السجن مستورا على
وجهى قناع من جنون...
محمد عفيفى مطر

إصدارات جديدة

زعاريد الانتفاضة:

اصبع على الجرح، واصبع على الزناد

فى سلسلة «ثقافة الانتفاضة»، التى يصدرها «كتاب فلسطين الثورة» عن مؤسسة بيان للنشر بقبرص، صدرت رواية «زغاريد الانتفاضة» للكاتب الفلسطينى محمد وتد.

ومحمد وتد مناضل سياسى فلسطينى بالأرض المحتلة، اتجه للأدب مؤخرا (قدمنا له مؤخرا فى عدد «أدب ونقد» الخاص بالأدب فى الأرض المحتلة- يناير ١٩٩١، قصة قصيرة) فكتب الرواية والقصة القصيرة.

و«زغاريد الانتفاضة» هى الجزء الأول من عمل كبير سيصدر جزؤه الثانى قريبا.

إن محمد وتد «وهو يطلق زغاريد مدوية، يصوغ بانوراما شاملة فى تناغم بين حركة الاصبع الذى على الجرح وحركة الاصبع الذى على الزناد، يعيشنا فيها مع تفاصيل شخصيات روائية أحسن انتقاءها وقدمها بتفاصيل بسيطة، متسعة، ومتوهجة وغنية بنبض التمازج الحياتى بين مختلف فئات وقطاعات الشعب الفلسطينى».

وقد حاولت الرواية- كما يقول الناشر- «أن تصوغ وتجارى واقعا مازال يتواصل عطاء وتفاعلا، ويعكس آفاقه فى عوالم التجربة النضالية المتجددة فى الانتفاضة الشعبية منذ سنوات وتتواصل. وبدت الرواية كما لو أن موضوعها يكتبه الزمن الفلسطينى بأحداثه التى تتواصل وتتتابع. ودور الراوى فى هذا الاطار لايتعدى صياغة الحوار الداخلى والخارجى للنص الروائى بطريقة تسجيلية هى أقرب ماتكون إلى نهج الحكايا الشعبية، رغم ماتمتاز به هذه الأخيرة من أسطورية ابتعد عنها الأديب، واستقر على الحالة النضالية فى الانتفاضة الشعبية على رغم أن الانتفاضة نفسها ومنذ اندلاعها عكست حالة أسطورية راقية تجسدت فى عزيمة أبطالها وبطولاتهم الخارقة التى وإن أدت إلى الموت إلا أنها تظل تمثل لعبة جماعية تلعبها الارادة فى جموحها المتوهج مع ذاتها»

تنتهج الرواية نهج الحكايا الشعبية، ولهذا كانت لغتها لغة بسيطة خارجة لتوها من بطن الواقع، وصارت أقرب إلى «الحكم الشعبية» التى تفتح الباب للأمثال والأقوال المأثورة التى تنتشر فى النص.

كما تعمر «زغاريد الانتفاضة» بحشد من معطيات التراث العربي الفلسطيني: أمثال، عادات، تقاليد، حكايا، اسماء قرى ومدن، نباتات، غيرها، مما أضفى عليها طابعا تسجيليا وحيا في آن.

ليس في الرواية، كذلك، بطل رئيسي، فالبطولة - في الواقع وفي النص- موزعة على الجميع من مختلف الاتجاهات والاعمار والانتماءات.

وهكذا، فإنها «رواية الفعل الفلسطيني المتواصل، تكشف الأنسجة الداخلية لحياة الشعب بكل ماتنطوي عليه من أحلام ورؤى وعاطفة وأمل وحب وحسرة، في سياق السعي للحرية والاستقلال، الذي يبدو قريبا، قريبا، كما توحي به «زغاريد الانتفاضة».

وبهذه الرواية فإن محمد وتد قد دخل الى النسيج الاجتماعي لشعب الانتفاضة وتركيباته الطبقية، معطيا لكل دوره ومهمته، حسبما يقتضيه حال الواقع، وحلل هذا النسيج، وخلخل بناه وأعاد تركيبه على نحو مايراه ويؤمن به، مركزا جهد الفعل في عمله الروائي على ابناء جيل الـ ١٤ سنة، عاقد الأمل الكبير في الخلاص على هذا الجيل الذي يراه يحمل الثورة على أكتافه».

وهكذا تتوالى أعمال «أدب الانتفاضة». وربما أعوز بعضه العلو الفني (بالمقاييس الجمالية الدقيقة) لكنه في سياق «ثقافة الانتفاضة» يصبح تغنيا بها وشحذا لنارها المقدسة، وذلك- في حد ذاته- دور جليل مطلوب.

ديوانان جديدان لماجد يوسف

لشاعر العامية ماجد يوسف صدر ديوانان جديدان: الأول بعنوان: **«٣ مرايات على جمرة»** عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، والثاني بعنوان: **«تعاشيق مصرية»**، عن دار **«الغد»**.

أصدر ماجد يوسف من قبل ديوانان هما: مسجل مستعجل من سيناء (١٩٧٤)، ست الحزن والجمال (١٩٨٠)، وكتاب «فن المسرح عند تشيكوف».

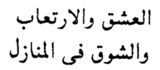
يتميز «٣ مرايات على جمرة» بالطابع الفلسفي الذي يتسم به معظم شعر ماجد يوسف، في إطار غنائي ولغوي جرئ وغني. أما «تعاشيق مصرية» فهي «طقاطيق» شعبية مصرية حول مظاهر الحياة الفلكلورية المصرية، في خفة روح ورشاقة أداء واضحتين.

ضل من غوى وسر من رأى

الديوان الثاني للشاعر صلاح اللقاني صدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، ضمن سلسلة «أصوات أدبية»، بعنوان: «ضل من غوى وسر من رأى ومابينهما من منازل». كان الديوان الأول بعنوان «النهر القديم». وصلاح اللقاني من شباب الشعراء الجيدين. ويحتوى ديوانه الجديد على مجموعة من القصائد المتميزة، التي تحفل بطزاجة لغوية وجدة تصويرية. وان تسربت إليه بعض التعبيرات التقليدية وبعض سمات الآداء المعتاد. يقول في قصيدة «اشتعل الورد في الآنية»:

«مضيت ،رأيت صاعقة تضئ مدينة،
في بابها فرس حديدى، دخلت ، رأيت خلقا من
حديد يملأون السوق، سرت، رأيت طفلا من
حديد، فوق ثدى من حديد، حين جعت دخلت
خانا فوق رابية، مددت يدى إلى قدر حديدى،
به ديك حديدى، وحين صببت ماء في يدىَّ
هوى بكفّى الحديد».





العشق والارتعاب
والشوق فى المنازل

مجموعة قصصية للكاتب السيد زرد، صدرت عن دار الغد، بعنوان «من أزمنة العشق والارتعاب». كما صدرت عن دار الغد مجموعة قصصية لحنان فتحى بعنوان «الشوق فى المنازل».

رحلة فى عالم هؤلاء

عن دار التضامن ببيروت صدر للكاتب الزميل مجدى رياض كتابان جديدان، الأول بعنوان **«رحلة فى عالم هؤلاء»** ويحتوى على لقاءات وتحليل لمسيرة ثلاثة من أعلام الفن والأدب المصرى هم: **صلاح أبو سيف، ألفريد فرج، فاروق خورشيد.**

والكتاب، كما يقول مؤلفه: «مقدمة للعمل الأساسى، وهو إعادة قراءة تاريخنا الأدبى، الفنى وتحليله. واذا كانت المكتبات العربية تسجل فى قائمة مطبوعاتها ندرة السير الذاتية لروادنا المعاصرين، فإن محاولتى هنا رغم تواضعها وتبويبها الخاص فى شكل عوالم منفصلة ومتصلة فى آن واحد، تعتبر جزءا يسيرا فى الجهد المطلوب لسد هذه الثغرة».



أما الكتاب الثانى فهو **«رحلة فى عالم الدكتور محمد عمارة»**، وتحتوى فصوله على جذور المفكر الاسلامى د. محمد عماره، وسيرته الذاتية، وآرائه وقضاياه الرئيسية: الاسلام والعروبة والوطنية ،الاسلام والمنهج والمشروع الحضارى، الدين والسياسة. ويرى مجدى رياض أن أهم مايميز د. محمد عماره «هو ايمانه ودفاعه عن القومية ووحدة الأمة وتثبيت هذا الوجود وتدعيم شرعيته فى مواجهة نفى الماركسيين لوجوده وتكفير بعض الكتاب والتيارات الاسلامية المسيسة له».

أجازة تفرغ بدر الديب

فى ثورة شاملة على النفس انتبه الكاتب المبدع بدر الديب لنفسه ومخطوطاته- القديمة والقريبة- ونهض يرتبها ويصنفها ويدفع بها إلى الطبع والنشر، بعد صمت طويل دام مايزيد عن أربعين عاما. وهكذا شهدت السنوات الثلاث الأخيرة تواليا كثيفا لاصدارات بدر الديب. ففى عام ١٩٨٨، خرجت له أربعة أعمال: حديث شخصى وأوراق زمردة أيوب وكتاب حرف الـ ح،

السين والطلسم، تلال من غـروب . وفى عـام ١٩٩٠ صـدرت له ثلاثة أعـمـال: المسـتـحـيل والقيمة، أقسام وعزائم، إعادة حكاية حاسب كريم.

ومـؤخـرا صـدرت لـه عن دار المسـتـقـبـل روايـة «إجازة تفرغ».

يقـول بدر الديب: «لقـد آمنت ومـازلت أومن بالفن كـوجـود مـقـابـل للوجود. مقابل، ليس بمعنى مشابه أو مساير أو محاك، ولكن بمعنى وجود آخر وليس بالضـرورة مـغـايـر، بـل إنه أقـرب أن يكون امتداداً من ناحية للوجود نفسه، ومن ناحية أخرى هو وجود آخر تتجسد فيه القيمة التى لايعرفها الوجود إلا من الوعى أو من الاستـعـمـال .فـالفن لايستمد قيمته من أنه شبه الوجود، ولكن من أنه هو الصانع لقيمة الوجود ».

ولبـدر الديب تحت الطبع مـسـرحـيـتـان: الدم والانفصال، مرجريت امرأة غريبة.

المقهى الثقافى فى كتابين

ندوات القـصـة والشـعـر التى نظمـتـهـا هيـئـة الكتاب فى معرض الكتاب ١٩٩٠ ، ضمن برنامج «المقـهى الثـقـافى» ، صـدر نتـاجـهـا القـصـصى والشـعـرى فى كـتـابين هامين عن الهـيـئـة المصرية العامة للكتاب.

الكتـاب الأول عن القصة، اشراف ابراهيم عبد المجيد، ويحتـوى قـصصا للأدبـاء: ابتـهـال سـالم، ابراهيم الحسـينى، ابراهيم فـهـمى، أحـمـد زغلول الشيطى، أسـامـة خليل ،بهـيـجـة حسين، حسن الجوخ، ربيع الصبروت، سعيد عبد الفتاح، سلوى بكر، سيد عبد الخالق، السيد نجم، سيد الوكيل، طارق المهدوى، طلعت رضوان، عبد الحكيم حيدر، فوزى شلبى، محسن يونس، محمد بخيت، محمود عبده، منار فـتح البـاب، منتـصر القفـاش، ناصر الحلوانى، هالة البدرى، وفيق الفرماوى.

كتب د. سـمـيـر سرحـان فى تقديم الكـتـاب: «ولعلك عـزيزى القـارئ تلاحظ أن هذه الأصـوات كلها جديدة ، فيها من قطع شوطا طيبا، وفيها من يتقدم بثبات ، والمؤكد أنها أصوات كتاب مابعد السبعينيات الذين يطمحون، ونطمح معهم ، الى دفع حياتنا الابداعية أكثر الى الأمام».

الكتاب الثانى عن الشعر، اعداد حسن طلب، ويحتوى قصائد للشعراء: ابراهيم داود، أشرف أبو جليل، أمل فرح، إيمان مرسال ،أيمن حمدى، جرجس شكرى، حاتم عبد العظيم، حسين أحمد، حمدى عابدين، رضا العربى، سمير متولى، سيد محمود حسن، شحـاتـه العريـان، طاهر البـرنبـالى، عـادل منسى، عـصـام أبو زيد، فـاطمة قنديل، مـجدى الجـابرى، مـحـمـد الحسـينى، مـحـمـد الحـمـامـصى، محمد السيد اسماعيل، محمد العسيرى، محمد عـبـد الوهاب السـعـيـد، مـحـمـد مـتـولى، مـحـمـد بخيت، مـحـمد هشام، محمود الحلوانى، مـحـمـود المغربى، مـسـعـود شـومـان، مـصطفى الجارحى، مـصطفى عـبـادة، ممدوح المتـولى، هـشـام قـشـطة، ياسر الزيات ،يسرى حسان.

ويقـول الدكـتـور سـمـيـر سرحـان، كـذلك ،فى مقـدمـة الكتـاب: «ولعلك عـزيزى القـارئ تلاحظ أننا ننشر هنا الشعر العامى جوار الشعر الفصيح فى مـحـاولة مـخلصـة لتـأكـيـد أن الشـعـر العـامى والشـعـر الفـصـيح همـا رافـدان لنهر واحد هونهر الابداع الشعرى».

حاضر الثقافة فى مصر

الكاتب والمترجم والقصاص مـحـمـد بيـومى قنديل، صدر له مؤخـرا كـتـاب بعنوان «حاضر الثقافة فى مصر» . يخلص فـيـه إلى «أن الأمر فى مصر ليس أمر أمية وتعليم ولا أمر جهل وعلم كـمـا تذهب أغـانى المتـعلمين المصـريين وخصـوصـا كـبـارهم الذين لايملون ولا يكلون ليل مساء فى المطالبة بمحو الأمية لصالح ذلك التعليم،

وهو مايهبط- فيما لوتم- الى حد أقتلاع الثقافة المصرية المحلية. .إنما الأمر أمر ثقافة قومية زراعية راقية مضطهدة - بفتح الهاء- تعانى من ضغط ثقافة أجنبية رعوية متخلفة مضطهدة- بكسر الهاء-. الثقافة الأولى تتبدى فى لغة تحليلية أى أرقى من الوجهة التاريخية واللغوية الوصفية البحتة والثانية تتكشف خلال لغة تركيبية، أى أدنى ، من نفس الوجهة وبنفس المعيار. الثقافة الأولى تتأسس فى الاتصال، بينما تحيا الثقافة الثانية بالانفصال. »

و«حاضر الثقافة فى مصر»- كما نرى- يثير مشاكل فكرية جوهرية ، تستحق الحوار والجدل. وربما تكون لنا معه عودة من أجل هذا الحوار الضرورى.

وجهان فى المساء

ديوان شعر للشاعر الشاب عباس منصور، صدر عن دار الغد، بعنوان **«وجهان فى المساء»**، وهو الديوان الأول للشاعر. يقول فى إحدى **قصائده: الوقت مابين صمت وفوضى زبد يقلقه الموج/ فى المقابر يبسط الموت رايته/ صمتا خالدا/ وغدا/ سندرك كم تشابهنا/ كم تماسخنا/ ولم يعد بالامكان ماتريد/ حتى الألم».**

تأملات نقدية

تجتمع فى هذا الكتاب- الذى صدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، للناقد **رجب حسن**- أشتات نقدية ستة كتبت فى فترات متباعدة ، تتراوح مابين التأمل تارة والتحليل تارة أخرى ، لنص أدبى مسرحى أو قصصى، وبين استعراض لكتاب نقدى فى المسرح، أو الرواية.

مسرحية «الغربان» للأديب الدكتور محمد عنانى ومسرحيتة «مجانين واختصاصيون» لأديب نوبل النيجيرى وول سونيكا، وكتاب «لغة المسرح عند ألفريد فرج» للدكتور نبيل راغب، وكتاب «الشخصية الروائية عند محمود تيمور بين النظرية والتطبيق» للأستاذ حمدى حسين، ومجموعة «زوجات على الورق» للأديب عبد الوهاب داود، ومجموعة «حكاية الليل والطريق» للأديب د. طه وادى.

وقد سبق نشر غالبية هذه الدراسات فى صحف عربية ومحلية مختلفة.

انفلات مصطفى الأسمر

«انفلات» مجموعة قصصية جديدة للقاص **مصطفى الاسمر**، صدرت عن سلسلة «أصوات أدبية» بالهيئة العامة لقصور الثقافة. يقول مصطفى الاسمر: «كتبت الرواية والمسرحية لكن القصة تظل هى بيتى وملاذى وأمنى النفسى. أنجز قصة فلا أكاد أصدق أن بوسعى كتابة أخرى. قصة أكتبها فأهمس لنفسى خجلا (ياعم اترك الكتابة لأصحابها) ومن العجب أنها قد تعجب الكثير، وقصة اكتبها فأقول لنفسى مفاخرا (بالذمة إنت قصاص يادرش) حتى إن لم تصادف هوى عند الكثيرين.

بقراءة ناقد وقارئ قصة لى يصبح من حقهما على أن أحترم رأيهما وأقدره أيا كان موضعه، فالرأى عندى لن يكون أبدا هو الحكم النهائى. الومضة الخاطفة غالبا ماتكون هى مدخلى الأول لقصص تعودت ألا أشرح فكرة أو طريقة صياغة قصة لى ثقة منى أنها الأجدر ، فإن فشلت فلن أنجح أنا فى الدفاع».

صدر للأسمر من قبل: الشاعر محمد الأسمر (ماستر)، المألوف والمحاولة (ماستر)، لقاء السلطان (ماستر) ، الصعود الى القصر (اشراقات). وله تحت الطبع: رحلة س ،غوص مدينة، الرحيل والأحلام، حيوانات، جديد الجديد فى حكاية زيد وعبيد.

النيل يعبر المواسم

ديوان جديد للشاعر فوزى خضر، صدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب. من قصيدة «كلمات يوسف الصديق» يقول:

«فعلى مشارف مصر صوت ساطع، لفت شفاف القلب أحرفه، تدفق فى شرايينى ، يهب كأنه فجر يشق ثيابه فرحا، يدق بقبضتيه الأرض، يوقظها، ويأتى للديار بأهلها: عودا يشق مجاهل الأسفار، يخطف من حواف النار، أوسمة: هى الجب، الليالى، سكته الأضواء عبر مواقد الصحراء ،سوط فى يد النخاس أو سمة»

صدر لفوزى خضر من قبل : أغنية لسيناء (مشترك)، ديوان الترحال فى زمن الغربة، من سيمفونية العشق، فصل من الجحيم ،اطلالة على الشعر السعودى (دراسة)، ولهيبة الى الاسكندرية.

سماء فى خوذة

عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، وضمن مسابقة سعاد الصباح للإبداع الفكرى بين الشباب العربى، صدرت المجموعة الشعرية **«سماء فى خوذة»** للشاعر عدنان الصايغ (العراق)، الفائزة بالجائزة الثانية مناصفة.

صدر للصائغ من قبل: انتظرينى تحت نصب الحرية، أغنيات على جسر الكوفة، العصافير لاتحب الرصاص. وعن شعره قال عبد الوهاب البياتى : «عدنان الصائغ شاعر مبدع يواصل مسيرته عبر حرائق الشعر ويغمس كلماته بدم القلب» ، وقال الناقد طراد الكبيسى: «إنه يؤسس قصيدة حب فى فضاء حرب» . وقال الشاعر رشدى العامل: «شعرت بكل فرح أنى وجدت شاعرا حقيقيا، وأتمنى بكل مافى عروقى من حب أن يواصل مسيرته الشعرية الرائعة».

من قصيدة« مطر النساء» يقول:

«فى انتظارك/ كان النشيث الأخير لغيمة قلبى/ يبلل أرصفة الحب والحافلات/ يمر لى العاشقون سراعا/ كفا بكف/ وكفين ترتعشان على طاوله/ وكفا وحيده / انت يا أيها القلب مالك لاتستقر على حجر أو رصيف/ الشوارع بين يديك أغان مهربة ومطر/ الشوارع بين يديك/ لكنك لاتملك الآن تذكرة الباص أو ثمنا لعشاء بسيط»

طائر «جار النبى» الفضى

«طائر فضى» مجموعة قصصية جديدة للقصاص المبدع **جار النبى الحلو**. فى هذه المجموعة «تتعدد الرؤى وتتقاطع، ونجد واحدة منها لدى جار النبى الحلو، فتصبح التفاصيل الصغيرة وأحاديث الجدة عنده جذور انتماء، وإعادة اكتشاف لماهو مألوف ، تراكمت عليه أتربه الاعتياد اليومى فأصبح خفيا ضائعا منجرفا فى تيار الحياة متسربا فى شقوق النفس . إنه ينفض عن الأشياء والأحاسيس الصغرى الرهيفة غبار الألفة، فتغدو كأنها تتخلق للمرة الأولى وتنزرع فى عمق الوجدان نابضة بحياة ليست كما الواقع ، وإن تكن كامنة فيه، فى انتظار قلم رهيف مبدع كى يجلوها ببصيرته النافذة».

دوامة القهر

دوامة القهر، قصص قصيرة من أفريقيا، تأليف: باربراس مخاليسا ، ترجمة وتقديم: سناء صليحة.

«مجموعة قصصية تعبر عن المجتمع الأفريقى





المعاصر أصدق تعبير. فمن بين سطورها ينبعث عبير الأرض السوداء بكل قيمها الاجتماعية والثقافية والمؤثرات الاقتصادية والقوى الغيبية التى مازالت تؤثر فى عقل الأفريقى مهما بلغت درجة تأثره بالحضارة العربية.

ولقد اختارت الكاتبة باربرا ماخاليسا أن تطرح قصصها على لسان المرأة ومن خلال شخصيتها الثرية التى اجتمعت فيها كل متناقضات مجتمع مازال يبحث عن هويته فى ظل صراع مستمر بين حضارة أصيلة تبدو وكأنها تأفل وحضارة غربية غريبة عن تربته».

مسافة الحلم

عن سلسلة **«اشراقات»** بالهيئة العامة للكتاب، صدر الديوان الأول للشاعر **مؤمن أحمد**، مذيلا بدراسة نقدية للدكتور **عبد المنعم تليمة**.

يقول د. تليمة فى دراسته:

«شهدت ، عبر سنوات طويلة ، مولد صاحب هذا الديوان، وتابعت أولى خطواته على طريق الإبداع، ورصدت حركة تطوره ونموه، وتأملت بواكير تجاريبه. شهدت تعرض صفحة ذاته لوقع الحياة، وتوقها إلى واقع يقهر القهر ويتخطاه، وإلى عالم يتسع لأسطورة البدائى وتجربة الصوفى وحلم المتنبئ وخطة التجريبى، وإلى كون تنسجم وحداته فتتصارع لتتحد فى تناغم».

وينهى د. تليمة دراسته بقوله: «إن قصائد هذا الديوان تفصح عن شاعر يسيطر عليه فنه، ويحاول هو - بموهبة وتحصيل- السيطرة على أدوات هذا الفن».

فوق شجرة ما

وعن نفس السلسلة (اشراقات) صدرت **لناهد عز العرب** مجموعتها القصصية الأولى **«فوق شجرة ما»** ، مذيلة بدراسة للدكتورة **نهاد صليحة** ، تؤكد فيها أنه «رغم بعض العيوب البسيطة الطفيفة فمجموعة «فوق شجرة ما» مجموعة ممتعة تتميز بالصدق الفكرى والنضج الفنى والايقاع اللاهث السريع والصورة الفنية المبتكرة وحيوية اللفظ والعبارة، وهى تزف إلينا كاتبة نتمنى لها المزيد من التطور والنضج والإبداع».

أزل النار فى أبد النور

لحسن طلب، صدر ديوان جديد بعنوان «أزل النار فى أبد النور» عن دار «النديم» بالقاهرة. صدر لحسن طلب من قبل: وشم على نهدى فتاة، سيرة البنفسج ، زمان الزبرجد. وحسن طلب واحد من أبرز شعراء التجديد الشباب فى مصر. تحفل تجربته بجرأة ومتانة لغويتين ملحوظتين، وطاقة موسيقية كبيرة، وقدرة عالية على مزج الفلسفى والتراثى بالسياسى واليومى.

ثلاثة دواوين لأمجد ريان

أصدر الشاعر أمجد ريان، خلام العام الأخيرة ، ثلاثة دواوين جديدة: **أيها الطفل الجميل إضرب، لاحد للصباح ، أوقع فى الزغب الأبيض.**

صدر للشاعر من قبل : أغنيات حب للأرض ،الخضراء، أحرث وهج النخيل ، حافة للشمس.

«أيها الطفل الجميل إضرب» هو مجموعة من القصائد القصيرة حول انتفاضة الأطفال بالأرض المحتلة، ومن قصائدها يقول: **«أغلقوا المدارس/ لكن التلاميذ قادرون أن يتعلموا/ الجغرافيا: فضاء الأغانى/ والتاريخ: ماء يصلى/ المستقبل: ميعاد الشظايا/ والأبجدية: الحجر».**

العدد الثانى من «ضفاف»

صدر العدد الثانى من مجلة «ضفاف» وهى كتاب غير دورى تصدره جمعية ضفاف الأدبية بدمياط. يشرف على التحرير: أحمد منصور، أشرف أمين ، كريمة عبد الخالق. ويساعد فى الاشراف الفنى: محمد علوش ويوسف النشوقاتى.

يحفل العدد بالعديد من المادة الحية. حوار أدباء دمياط مع سيد حجاب، أعده محمد الزكى، الجزء الثانى من الحوار: حول بحث فريده النقاش : تنظيمات المثقفين بين الوفرة والأزمة . ملف حول القصة القصيرة فى دمياط ، قراءة فى الرؤية الابداعية للكاتب أنيس البياع، واشتمل على تعريف وتحليل لأعمال: مصطفى الأسمر، محسن يونس، سمير الفيل، حسين البلتاجى، أحمد زغلول الشيطى، يوسف القط، حلمى ياسين.

يحتوى العدد، بعد ذلك ، على قصص لكل من: أشرف أمين ، محمد مختار، أحمد عمارة ،مصطفى الأسمر ، حلمى ياسين ، أحمد منصور وقصائد لكل من : سيد حجاب، محمد الزكى ، عبد العزيز حبة، مدحت منير، سمير الفيل، سيف بدوى، ضاحى عبد السلام، أشرف دياب، محمد البانى، سامح الحسينى، سامى الغباشى، محمد سالم مشتى، عثمان خليل، أبو الخير بدر، كريمة عبد الخالق، رفعت مشعل، سوزان سعد. ويضم العدد، أيضا ديوانا شعريا صغيرا للشاعر محمد توفيق العزونى بعنوان «إليها».

أوراق نبيل قاسم الشخصية

عن مطبوعات «مصرية» صدر للشاعر نبيل قاسم ديوانه الأول «أوراق شخصية للزمن الحاضر». وعلى الرغم من أن نبيل قاسم واحد من الشعراء الذين يكتبون منذ أوائل الستينات، إلا أن أسباب كثيرة (بعضها سياسي وبعضها شخصى وبعضها خاص بحركة النشر المزرية فى مصر) حالت دون نشره دواودينه الشعرية ، التى تتالت- الآن- فى أدراجه ، فصار لديه تحت الطبع :تحولات نيلية- تحليق، عدا كتابين مترجمين: مختارات من الشعر





الرومانى المعاصر، حرب عصابات المدن.

وبمبادرة فردية تقريبا، صدر «أوراق شخصية للزمن الحاضر» عن مطبوعات «مصرية» ، أخيرا، فى طبعة محدودة.

تتصدر الديوان كلمة للدكتور سيد البحراوى ، يقول فيها: «هذه تجربة فريدة وخاصة الى أقصى حد. وأقصد بمصطلح التجربة هنا التجربة الشعرية والتجربة الحياتية التى عاشها الشاعر، ثم كتبها شعرا ونثرا فى هذا العمل.

من يتابع التّجربتين بعمق، يكتشف بصدق الجذور التاريخية لمايسمى فى شعرنا المعاصر بالشعر الحداثى. هذا الخلل البنيوى الذى شهده المجتمع العربى خلال العقود الأخيرة، نتيجة لاجتماع الشعار والفعل المناقض له فى ذات اللحظة، أحدث خللا عميقا فى الشخصية العربية يتبدى بوضوح فى شهادة نبيل قاسم النثرية فى آخر هذا الكتاب، ويتبدى فناجوابا رحالا فى الأزمنة والأمكنة والأساطير والتقاليد والمعتقدات والأفكار والمشاهد والأوزان والصور واللغات فى القصائد الشعرية.

هذه التجربة الشعرية تعتبر من أوائل التجارب (الحداثية)، ولعلها من أكثر هذه التجارب جدارة بأن تكون كذلك، وهى أكثرها تبريرا لدخولها فى هذا العالم، فهى تجربة صادقة لمعاناة حقيقية تستحق أن تكتب على هذا النحو الذى قد يحمل فى طياته أفاقا جديدة للفن الشعرى العربى».

تضمن الديوان، كذلك دراسة للناقد ابراهيم فتحى حول قصائد الديوان، يعرض فيها خصائصه الفنية والفكرية، وموقعه من الخريطة الشعرية المصرية

يشير الناقد الى أن الواقع الاجتماعى فى شعر نبيل قاسم فى هذه القصائد «ليس مختزلا الى الحياة اليومية وسطحها ولا الى انتاج القيم المادية النافعة او الشعارات السياسية والفكرية، بل يمتد ليشمل «انتاج» الانسان نفسه فردا وذاتا وشخصية دون أن يقطن الشعر مخازن الروح الانسانية وحظائرها الرسمية المقننة تاريخيا (كما يحذرنا مایاکوفسکی) . وقصائد الديوان تحاول تصوير روح الفاعلية الابداعية وروح الضرورة الثورية معا فى اتساق ايقاعى.

ولهذا فإن الديوان «لايقدم وثيقة تاريخية أو سيكولوجية عن الشاعر ومرحلته على الرغم من ان ذلك هو المظهر الفعلى للقصائد، فقد تم التحويل الشعرى للتجربة داخل صور مركزة

مكثفة تعاود التكرار والتنوع فى ايقاعات موحية . ولكن هذا التحويل ليس عملية شكلية، بل تعتمد على «مسافة» اتخذها الشاعر بينه وبين الحياة توازى المسافة التى اتخذها السياسى الوارد فى القصائد من الواقع السياسى.

على أن الناقد يشير- فى نهاية دراسته- الى أن العزوف عن تصوير الحياة اليومية والعزوف عن صورها فى عينيتها الحية، انتج نوعا من التقشف والمحدودية «فرضت قيودا على ثراء التعبير وأرغمت القصائد على أنواع من التكرار والتنويع على نفس اللحن، وقيدت الأداء الشعرى بالتقليد الرومانسى دون رحمة فى بعض الرصيد المخزون من الصيغ الجاهزة والاستعارات المنقرضة.»

من قصيدة «زلزلة» يقول الشاعر:

«هذى زلزلة الأرض، صرير الأسنان
فاطمة،
من صخب الريح يظل يناديها
من خلف شهابيك السجن الفولاذية
من زرقة جبل الهازلت وسفن السخرة
وزنازين الاعدام المعزولة
من قاع المملكة السفلى
كان يناديها فى الطوفان».

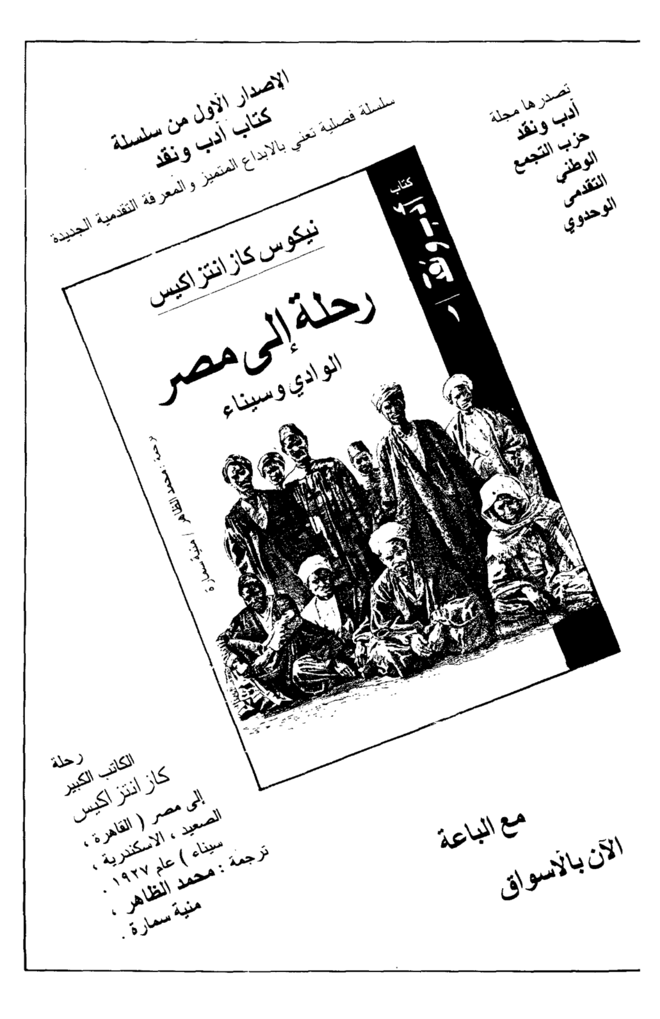


كلام مثقفين

بروج ماسبيرو المشيدة!

أثار الموقف الذى اتخذه الإعلام المصرى فى أزمة الخليج، معركة اشتد أوارها بين المستقطبين فى الأزمة، ممن ساندوا أحد طرفى الصراع، فتبادلوا الاتهام، باخفاء الوقائع، وتشوية الحقائق، والكذب على الناس، وتزييف وعيهم، وسرعان ما أنتقل الحوار- على الطريقة العربية الشهيرة- إلى شجار اتهم فيه كل طرف، الآخر، بالخيانة والعمالة، والقبض من السفارت!. وبصرف النظر عن دوافع كل طرف، لاتخاذ هذا الموقف الاستقطابى الخاطىء من الأزمة، على نحو دفع البعض- على صعيد الرأى- لتبرير غزو الكويت، ودفع الآخرين لتشجيع بوش على تحطيم العراق، فإن الاستقطاب فى الرأى، لابد أن يؤدى إلى تشويه للحقائق أو ابراز لبعضها، وإخفاء للآخر، وهو خطأ وقعت فيه الصحف التى تطرفت فى تأييد الموقف العراقى، كما وقع فيه الإعلام الرسمى، صحفا وقنوات وإذاعات، إذ اتفق الطرفان المختلفان على تطبيق سياسة انتقاء ماينشر ومايذاع، على النحو الذى يؤيد وجهة نظر سياسة كل منهما، بصرف النظر عن دقة أو صحة ماينشرونه، وتكفى مراجعة سريعة لمجموعات الصحف المصرية، الحكومية والمعارضة والنصف نصف، التى صدرت أثناء الأزمة، لكى يكتشف كل طرف، أنه وقع فى الخطأ الذى يتهم به الآخر، وأنهما ساهما معاً، فى خديعة الرأى العام، وحرمانه من أن يكون رأيا مستقلاً، استناداً إلى معلومات موثقة. وإذا كان من حق المعارضين الذين استقطبهم الموقف العراقى، أن يتذرعوا بأن المباراة لم تكن متكافئة بحكم محدودية توزيع وتأثير مطبوعاتهم بالقياس إلى انتشار وتأثير أجهزة الإعلام الرسمية من صحف وإذاعات وقنوات، فقد كان من حق المواطنين، ألاَّ يكتفوا فى متابعة الأزمة، بما تبثه أجهزة الإعلام المحلية، وأن يتابعوا مايجرى عبر الاذاعات العالمية، التى فازت فى المباراة على الإعلام المصرى بشقيه الحكومى والمعارض الذى أصابه جنون الاستقطاب! أما وقد تجدد الحديث الأن، عن نظام عالمى جديد، فقد يفيد المستقطبين فى الأرض العربية، حول أى موضوع، أن يتذكروا أن العالم قد أصبح قرية تكنولوجية، ذات سماوات مفتوحة، مزدحمة بالأقمار الصناعية، وبملايين الموجات، تجعل التحكم فيما يصله من أنباء، أو اخفاءها، عبثا لاطائل من ورائه، وأن يتذكروا أن حق الحصول على المعلومات، هو أحد حقوق الانسان، يؤدى حرمانه منها إلى حرمانه من حقه فى ابداء رأى ناضج فى شئون وطنه، وأن يعرفوا أن الديمقراطية أصبحت قدراً لافكاك منه فى عالم يتهدم فيه كل نظام لايقوم على رضاء المحكومين ومشاركتهم، مهما كان سمو شعاراته، وأن يتذكروا أن استقلال أجهزة الإعلام المسماة بالقومية عن الحزب الحاكم، وتعبيرها عن كل الاتجاهات والتيارات، قد آن أوانه.. وأينما تكونون تدرككم ال C.N.N..ولو كنتم فى بروج ماسبيرو المشيدة!.

صلاح عيسى



الإصدار الأول من سلسلة
كتاب أدب ونقد
سلسلة فصلية تعني بالابداع المتميز والمعرفة التقدمية الجديدة
تصدرها مجلة
أدب ونقد
حزب التجمع
الوطني
التقدمي
الوحدوي
كتاب
أدب ونقد
١
نيكوس كازانتزاكيس
رحلة إلى مصر
الوادي وسيناء
ترجمة: محمد الظاهر / منية سمارة
رحلة
الكاتب الكبير
كازانتزاكيس
إلى مصر (القاهرة ،
الصعيد ، الاسكندرية ،
سيناء) عام ١٩٢٧ .
ترجمة : محمد الظاهر ،
منية سمارة .
مع الباعة
الآن بالأسواق

تصميم الغلاف الأمامي / يوسف شاكر

لوحة الغلاف للفنان/ اريد من المغرب

رقم الإيداع : ٦١٧١ / ١٩٨٣

الثمن ١٥٠ قرشا

طبعت بمطابع شركة الأمل للطباعة والنشر

احوار موريتلي سابقا .

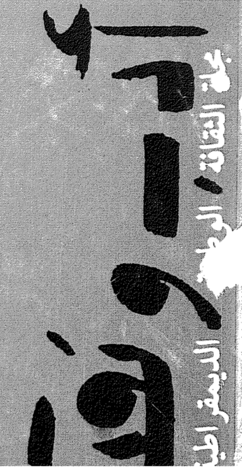
تليفون ٣٩٠٤٠٩٦

نص مجهول لدستويفسكي
عن المسألة اليهودية

◆ المشروع الوطنى بين العرابيين وثورة ١٩١٩ ◆

• معارك الكاريكاتير فى حرب الخليج •

٦٩
مايو
١٩٩١



يوسف شاكر

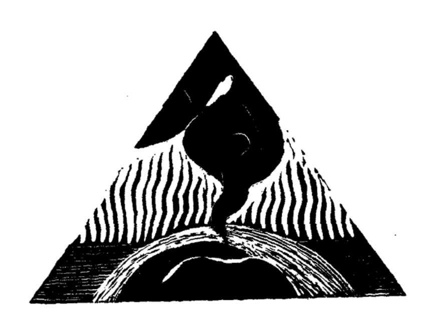
أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية/ شهرية يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى

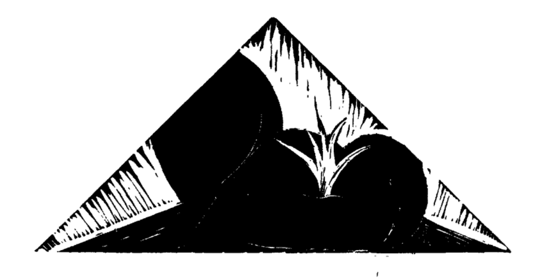


السنة الثامنة/ مايو ١٩٩١/ العدد ٦٩/ تصميم الغلاف للفنان: يوسف شاكر

الرسوم الداخلية مهداة من الفنان: عبد الوهاب عبد المحسن



المراسلات: مجلة أدب ونقد/ ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت القاهرة/ت: ٣٩٣٩١١٤، ٣٩٢٢٣٠٦/فاكس (الأهالى): ٣٩٠٠٤١٢/ فاكس (اليسار): ٣٤٤٢٠١٣/ الاشتراكات: (لمدة عام) ١٨ جنيها/ البلاد العربية ٥٠ دولار للافراد ١٠٠ دولار للمؤسسات/ أوروبا وأمريكا ١٠٠ دولار/ باسم الأهالى- مجلة أدب ونقد/ المقالات التى ترد للمجلة لاتعاد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر / أعمال الصف والتنضيد: نعمة محمد على،صفاء سعيد (مجلة اليسار)



فى هذا العدد

الحياة الثقافية

تطلب الاعداد السابقة من أدب ونقد من مقر حزب التجمع والاهالى ودار الثقافة الجديدة ثمن النسخة ٢٠٠ قرشا

إفتتاحية

فلسطين.. ياروح الأرض العربية

فريدة النقاش

«... إن كل نظرية تدعو إلى التمييز والاستغلال العنصرى هى نظرية زائفة عمليا ومدانة أخلاقيا..»

هكذا تقول فقرة من نص القرار الذى أصدرته الجمعية العامة للأمم المتحدة فى السابع عشر من نوفمبر ١٩٧٥، تعد الصهيونية شكلا من أشكال العنصرية وذلك بعد ثمانية وخمسين عاما من صدور«وعد بلفور» الذى أعطى الحق لليهود فى إنشاء وطن قومى لهم فى فلسطين أى أن من لايملك قد منح من لايستحق حقوقا فى أرض الغير... أرض الشعب الفلسطينى. ومنذ ذلك التاريخ بدأ الاعداد لإغتصاب فلسطين التى قسمتها الأمم المتحدة عام ١٩٤٧ بين اليهود والعرب، ويرفض اليهود الآن الاعتراف بهذا التقسيم بعد أن إحتلوا كل أراضى فلسطين فى سياق مشروعهم التوسعى لاقامة إمبراطورية يهودية من الفرات إلى النيل.

فى هذا الشهر تحل الذكرى الرابعة والأربعون لإغتصاب فلسطين ويالها من ذكرى مريرة، تأتى وقد تلقى العرب- مرة أخرى- هزيمة موجعة. وتسعى إسرائيل وحليفتها الكبرى أمريكا لحمل الجمعية العامة للأمم المتحدة على مراجعة قرارها ذاك وإلغائه بطريقة أو أخرى أو إصدار قرار آخر يكون إلغاءً ضمنيا لهذه الوثيقة التى يعترف فيها الضمير العالمى بحقيقة الصهيونية.

وفى نفس الوقت الذى تمارس فيه إسرائيل توسعها ونهمها لابتلاع الأرض العربية والسيطرة على الطرق ومصادر المياه تشن حملة إيديولوجية واسعة النطاق للفصل بين الصهيونية والعنصرية، وتقديم الصهيونية للعالم مجددا باعتبارها حركة تحرر وطنى، وهو الفخ الذى وقع فيه بوعى أو بدون وعى عدد من المثقفين العرب الذين كانوا سباقين فى ميدان الدعوة للإقرار بالأمر

الواقع والتصالح مع الصهيونية والامبريالية، إما بحكم عجزنا عن مواجهتهما في زعمهم أو بحكم أنهما تقومان بعملية تحديث وتحضر في المنطقة، وقد شاعت هذه المقولة الأخيرة تحديدا في سنوات الانفتاح الإقتصادى في مصر بعد إنتصار الثورة المضادة وقال «عبد الرحمن الأبنودى «لدى زيارة السادات لإسرائيل:

من بوابات العالم الثالث
بتخرج مصر.

وكان خروج مصر الذى توجته هذه الزيارة قد بدأ منذ رحيل عبد الناصر وإنقلاب السادات على اليسار الناصرى وتقديم أوراق اعتماده حليفا للأمبريالية العالمية وإسرائيل.. وبدأ التراجع العربى الذى كانت الهزيمة الأخيرة للعراق واحدة من نتائجة الكثيرة.

ولأننا نعرف أن الزمن القادم سوف يحتاج لإعادة تأكيد بديهيات أخذت تسقط معانيها في هوة اليأس وعنفوان الهجوم الأمبريالى، بديهيات مثل التحرر الوطنى، الوحدة القومية، الاستقلال الاقتصادى، الديمقراطية، العدالة الإجتماعية والاشتراكية، بديهيات كانت لها معان محددة واضحة قبل زمان الانهيار الذى طمسها، لأننا نعرف هذا قصدنا أن نخصص جزءا رئيسيا من عددنا عن القضية الفلسطينية، وعن البعد الفكرى والتاريخى للحركة الصهيونية التى انفصلت مواد الدعاية ضدها في مصر عن دولة إسرائيل حتى ليبدو أمام الجيل الجديد كأن الصهيونية عقيدة أخرى تنفصل عن طموحات إسرائيل للهيمنة، وهى تلعب منذ بدايات التراجع دورا متزايداً على إمتداد الوطن العربى يكبر مع ميلها للتوسع كلما إزداد العرب ضعفا على ضعف وكلما بددوا مايملكون من عناصر القوة والمنعة، أى كلما إزداد حكامهم تبعية، وإرتمت طبقاتهم المالكة متهالكة في أحضان الثقافة الإستهلاكية الخاوية المدمرة التى هى أيضا أداة تدمير لروح الشعب ومثله العليا.

إن للصهيونية العالمية تراثا كايديولوجية شوفينية رجعية.. تراث لايتمثل في مجموعة المفاهيم والأساطير التى تقول بتفوق القبيلة اليهودية على الجنس البشرى كله فحسب، وانما تراث أيضا في الفعل وسجل أسود لممارسات دامية، وقدرة على المكر والتحايل والكذب والتضليل، ولعل إخفاء هذه الوثيقة التى تنشرها في عددنا هذا ليكون أول نشر عربى لها أن يكون عملا من أعمال الصهيونية.

فقد كتب «فيدور ديستوفسكى» هذا الجزء من يومياته عن المسألة اليهودية، وشهادته بشأنها سنة ١٨٧٧ ليختفى تماما من كل طبعات أعماله فيما بعد بفعل فاعل هو النفوذ الصهيونى بالقطع.

كذلك ننشر نص قرار الجمعية العامة للأمم المتحدة مع وثيقة إعلان الدولة الفلسطينية التى هى نص أدبى بليغ مثلما هى نص سياسى يضع الظرف العربى والدولى في الاعتبار ويفصح عن مرونة بلا حد. فلماذا نريد لفلسطين («قلب العالم العربى» كما قال المقال النادر لمحمد عوض محمد) أن تبقى حية أبدا في ذاكرتنا القومية؟ هل لأنها روح الأرض العربية التى ينتهكها الغزاة كل يوم فقط؟



كلا.. إن معنى فلسطين فى الضمير العالمى سوف يتجاوز من الآن فصاعدا حدوده العربية ليصبح جرحا نازفا، شهادة حية بالدم على أزدواجية مايسمى بالشرعية الدولية التى إستخدمها الأمريكيون لاخراج العراق من الكويت بغطاء عالمى وعربى.. بينما تبقى قرارات الأمم المتحدة التى صدرت منذ عام ١٩٤٧ بشأن فلسطين ملقاة فى الأدراج تهزأ منها إسرائيل وتتحداها.. بل وباللأسف سوف يتجاهلها العالم أيضا ،مالم ينهض أصحاب الحق لإقراره والدفاع عنه.. فصحيح جدا إن العدل وحده لايسير عجلات التاريخ كما تقول وثيقة أعلان الاستقلال الفلسطينى.

وتدرك الانتفاضة هذه الحقيقة بكل شمولها فتتقد جذوتها بانتظام تعبيرا عن الوعى الذاتى للشعب الفلسطينى لافحسب بهويته كشعب ضاعت أرضه وإنما وعى أكثر وضوحا بضرورة أن يتسلح العدل أيضا، ولو بالحجارة... و«لم يتمكن الاحتلال والمجازر والتشريد من طرد الفلسطينى من وعيه وذاته..»

ان العدل الأعزل لن يكون فى أحسن الأحوال إلا حالة أخلاقية ملهمة أطلالاً نبكى عليها كما هو حالنا مع قرارات الشرعية الدولية الخاصة بفلسطين..

ويزيد الأمر صعوبة أن تتراجع الإشتراكية حليفنا، وتنهار بلدانها الواحدة بعد الأخرى ليقدم بعض ساستها فروض الولاء للدولة الصهيونية إبتغاء القروض من الشركات العالمية التى يلعب فيها رأس المال اليهودى أدوارا متنامية.. ومع هذا التراجع للإشتراكية تزداد قبضة الأمبريالية على العالم عنفا، وتزدهر الرأسمالية المالية.. لعبة اليهود التاريخية وعش الصهيونية الآمن.

وإنه ليحق لنا أن نتساءل إن كان دستيوفسكى المسيحى قد قرأ كتاب «المسألة اليهودية» لماركس اليهودى قبل أن يكتب يومياته تلك والتى تبرز فيها الفكرة المركزية التى ينهض عليها كتاب «ماركس» ألا وهى أن اليهودية هى صنو المال والتجارة ونزعة التملك، وأن الانسانية كلها سوف تتحرر تماما حين تتخلص من يهوديتها أى من سطوة المال والملكية الخاصة وعبادة الذهب.
ومما يحفزنا للمقارنة أن كتاب «ماركس» هذا قد لقى دائما نفس المصير الذى لقيه هذا الجزء من يوميات دستيوفسكى أى أنه اختفى تماما من الطبعات المتتالية لأعمال ماركس الذى يتهمة الصهانية- ويا للمفارقة- بمعاداة السامية فى هذا الكتاب، ذلك الاتهام الجاهز دائما والذى يشهرونه فى وجه كل من يفضح حقيقة مخططهم وجوهر فكرتهم المعادى للانسانية- والرجعى فى الصميم، والذى تغلفه الخرافة.
يقول دسيتوفسكى،«أن اليهودى يعمل بالوساطة والسمسرة المالية، **أن اليهودى يتاجر بعمل غيره، وإن رأس المال هو تجسيد للعمل المتراكم، واليهود لايحبون شيئا قدر حبهم للمتاجرة بعمل الآخرين. على أن هذا لايبدل من الأمر شيئا حتى الآن. أماقمة اليهود (أى أصحاب الثروات). فهى تتسامى فوق البشرية أعلى فأعلى، وتسعى الى أن تخلع شكلها وجوهرها على الدنيا بأسرها...**
وكان «ماركس» يربط بين هذه الظاهرة اليهودية صنو المال وعبادته وبين إستقرار وجبروت الرأسمالية المالية فى القرن الماضى والتى انتعشت فى ظلها الفكرة الصهيونية التى حللها تحليلا سيكولوجيا وإيديولوجيا بالغ العمق والنفاذ ساخرا من شره التملك والاكتناز.
وكان وليم شكسبير قبل ذلك بقرنين من الزمان قد رسم شخصية «شيلوك» تاجر البندقية اليهودى الذى أصر على أن يقتطع رطلا من اللحم الحى لجسد رجل مدين له وفاء للدين، وبطبيعة الحال فإن الصهاينة يحاربون هذا النص الشكسبيرى أيضا وبلا حقونه فى كل مكان باعتباره معاديا للسامية فى زعمهم، ويسلطون على أى عرض له جوقة اعلامهم الجاهزة القوية، اذ يسيطرون على نسبة كبيرة من الصحف وشركات الأنتاج السينمائى والتليفزيونى فى أوروبا وأمريكا«بيد أننى لا أذهب إلى حد التعميم».
هكذا يقول دسيتوفسكى فلا يسقط أبدا فيما يراد له السقوط فيه مما يؤدى إلى توجيه الاتهام الجاهز له بأنه معاد للسامية فلا أريد أن يتهمنى أحد بهذه التهمة الخطيرة».
أذكر أننى عندما قرأت كتاب جان بول سارتر «صورة لمعادى السامية» قبل عشرين عاما فى مكتبة جامعة القاهرة، شعرت بأنه كتاب ناقص لأنه لم يرسم الوجه الآخر لهذه الصورة أى وجه الذين يحتفظون بالاتهام بمعاداة السامية جاهزا لكل وقت.
ويصدق المثل الشعبى المصرى «خذوهم بالصوت قبل مايغلبوكم» على تكتيكات الحركة الصهيونية العالمية التى تبادر بإتهام الآخرين بالايذاء بينما ترتكب هى الجرائم البشعة ودائما بحجة الدفاع عن النفس، ولنا أن نتأمل فى تلك التسمية التى تطلقها إسرائيل على جيشها الذى يقتطع كل بضعة أعوام جزءا من الأرض العربية... إنه جيش الدفاع الاسرائيلى.. فى زيارة أخيرة للندن حكت لى «مايك» أستاذة الأدب العربى الألمانية والمتزوجة من الشاعر المصرى «ناصر

فرغلى» أنها ذهبت متعمدة فى زيارة لإسرائيل لترى بنفسها هل هناك إمكانية حقا للسلام، وهل يرغب الاسرائيليون فى العيش مع العرب جنبا الى جنب أم أن مايقولونه لايتجاوز الدعاية. وفى مناقشة بينها وبين واحد من المثقفين- أستاذ جامعى على ما أذكر- إنفجر فى وجهها بعاصفة من الإتهام قائلا- انكم أنتم الألمان ومعكم العرب تريدون أن تحرقوا إسرائيل وتتكاتفون لابادة اليهود والقائهم فى البحر... إنكم معادون للسامية، وكانت السيدة قد ذكرت فى حديثها معه ان ضرب العراق قد تجاوز كثيرا الهدف المعلن .. ألا وهو «تحرير الكويت».

تذكرت هذه الواقعة وأنا أقرأ دفاع ديستوفسكى عن نفسه.. وهو يقول «لا أستطيع أن أصدق صراخ اليهود الذين يدعون بأنهم مضطهدون ومعذبون ومهانون الى هذا الحد.. الذى يزعمون..»

وأن يقول دسيتوفسكى هذا القول فلابد أن ننصت بإحترام لأنه هو الذى كتب أروع الصفحات المفعمة بالرحمة عن المذلين والمهانين.

تذكرت أيضا أن منظمى الاستيطان اليهودى فى فلسطين والذين يجلبون يهود الاتحاد السوفيتى لتوطينهم فى الأراضى العربية المحتلة يصرخون بدورهم دفاعا عن حق اليهود فى الاقامة فى الأرض التى يدعون بحقهم التاريخى فيها بينما يطردون شعبها الأصلى منها ويهدمون البيوت ويحتجزون ويطاردون أطفال الحجارة بالرصاص الحى.

ونحن نتساءل الآن كما تساءل دسيتوفسكى منذ مايزيد على قرن من الزمان: ترى من هو أقل قدرة على التفاهم الآن اليهودى أم الفلسطينى؟.. وإن الرد المفحم الذى يقدمه الواقع هو التالى.. إنه اليهودى بالقطع.. ونحن لانعمم تماما كم لم يعمم أى من دسيتوفسكى أو ماركس أو شكسبير اذ أن اليهودية فى مجموعة الصفات القبيحة التى توصلوا اليها لم تكن الديانة وبالتالى ليس كل معتنقيها موصومين.. وإنما كانت المهنة... مهنة الصيارفة والمرابين وتجار الدماء والمال والحروب... ولأن غالبية كبيرة ممن اشتغلوا بهذه المهنة القذرة كانوا يهودا فى بلدان كثيرة بسبب عزلتهم التاريخية فقد طابق المثل الشعبى بين اليهودية والجشع... وحق «لماركس» أن يدعو الانسانية للتخلص من يهوديتها- بهذا المعنى.

إن شعبنا الفلسطينى ينظر أيضا إلى جماهير اليهود وليس قادتهم الفاشيست بلا أى حقد، لكنه سوف يظل حاقدا على السياسات التى تنفيه عن وطنه وعن هويته مناضلا ضدها، إلى أن يأتى اليوم الذى يثمر فيها النضال العربى الذى سيتصل حتما «وحدة روحية بين جميع الأقوام على قدم المساواة».

سوف يحدث هذا حتما ذات يوم لن يكون بعيدا بالرغم من الهزيمة العربية التى تغرى الكوامن الصهيونية الشرهة بالافتراس وتجعل اندماج اليهود ودولتهم فى المنطقة والتحول الى جزء منها ومن أمانيها فى التحرر من الهيمنة الاستعمارية والرأسمالية-تجعل من كل هذا حلما بعيد المنال.. حلم دونه كفاح طويل وربما دونه حرب أخرى أو حروب

لكننا نحن العرب التقدميين، واذ نعرف جيدا أن العدل وحده لايسير عجلة التاريخ وأن تأكيد بديهياتنا يحتاج لأن يرتوى بالدم والدموع، سوف نظل نراهن على ماهو مستنير وراق وانسانى

فى ثقافة اليهود الكادحين؟ نراهن على الضرورة التى ستفضى يوما الى الحرية الحقة، نراهن على إنتماء اليهود العرب الذين يشكلون ثلث سكان اسرائيل للمنطقة وتراثها وتشبعهم بثقافتها، نراهن على الوعى الانسانى التحررى العفوى فى الجماهير العاملة التى تتآخى مع الفلسطينيين بينما تقف الخرافة والعزلة وأوهام الدولة التوراتية بينها وبين العيش الآخر معهم.. ونحن فى هذا العدد لاننسى فى قلب جراحنا النازفة أن الغزوة الصليبية التى دامت لعدة قرون قد وقف ضدها مسيحيو الشرق بكل قوة وأن كفاح الشعوب تواصل ضدها حتى ثم إندحرت..

فنحن باقون هنا كالجدار..

الى أن تتحرر فلسطين روح الأرض العربية.. وسوف تتحرر... كما ستتحرر البشرية من يهوديتها...لامن اليهود.. ذات يوم سوف يكون قريبا بقدر ماتكافح البشرية من أجله.



وثيقة

المسألة اليهودية

شهادة دستيوفسكي عن اليهود الروس

فيودور دوستيوفسكي

ترجمة:

أحمد الخميسي

ليس بين المثقفين العرب من لم يتأثر بالروائى الروسى فيودور دوستيوفسكى، وقد ترجمت كل أعماله الى اللغة العربية. الا أن هناك قسما كبيرا مما كتبه ذلك الروائى العملاق لم ينشر لدينا ولم يترجم. من ذلك على سبيل المثال محاضر التحقيق الذى أجرته معه سلطة القيصر، وهو تحقيق سياسى وفكرى وأدبى، ووثيقة فى غاية الأهمية والإمتاع. وهناك أيضا هذه المقالة التى تظهر باللغة العربية للمرة الأولى. وكان دوستيوفسكى قد نشر مقالته «المسألة اليهودية» عام ١٨٧٧ ضمن يومياته. وظهرت المقالة ضمن فصول الطبعة الرابعة بالمجلد الحادى عشر من الأعمال الكاملة للكاتب عام ١٨٩١. ومنذ مائة سنة، أى منذ أن ظهرت تلك المقالة فى المرة الأولى، وحتى الان، تم حذفها من أعمال الكاتب المنشورة، فلم تظهر للنور مرة أخرى. من الذى سعى واجتهد لحذف تلك المقالة؟ ومن الذى حرص على ألا تظهر للنور مرة أخرى؟.

الأدبية النادرة، ولكننا نحاول تبيان الموقف الروسى- أى موقف الانتلجنسيا الروسية والشعب الروسى البسيط- من المسألة اليهودية. خاصة بعد أن أخذت بعض الصحف السوفيتية الآن تكيل للروس تهمة «الشوفينية» و«العداء للسامية» وغير ذلك. بل ان بعض الصحف ادعت أنه لولا الروس المهاجرون ماظهرت العقيدة الفاشية فى ألمانيا.

ولايخفى على أحد أن الصراع الروسى- اليهودى قد ظهر الى سطح الحياة السوفيتية الفكرية والسياسية بعد ما أتاحته«البريسترويكا» من مساحات للديمقراطية وحرية الرأى. فأسس اليهود مسرح «شالوم» فى موسكو للفن العبرى (مع أن كل مايعرضونه ناطق بالروسية!) وأنشأ د. يفجينى يفسييف رابطة تسمى «رابطة مقاومة تطبيع العلاقات بين إسرائيل والاتحاد السوفيتى»، فعاد الآخرون وأسسوا«جمعية الصداقة الاسرائيلية السوفيتية (»... وبينما كان العالم الأكاديمى «ساخاروف» يدعو قبل رحيله- داخل الاتحاد السوفيتى- لفتح باب الهجرة لليهود السوفييت لكى يسافروا إلى الخارج، فإن المطرب اليهودى (مهاجر سوفيتى سابق) «فيلى توكريف» ينادى فى أمريكا بضرورة سماح السوفييت للمهاجرين اليهود السوفييت الذين يعيشون فى الخارج بالعودة للإتحاد السوفيتى.. بحيث لم يعد مفهوما ماالذى يريده اليهود السوفييت بالضبط: هل هو الخروج من الاتحاد السوفيتى... أم الدخول اليه؟.

فى مثل هذه الظروف قد يكون مهما للقارئ التعرف على جذور ذلك الصراع البعيدة، وأسبابه، خاصة إذا كان من يعرض كل ذلك هو الكاتب الروسى الكبير «دوستيوفسكى».

إن الصراع الدائر بين الروس واليهود السوفييت، يمس بشكل أو بآخر، قضايا التطبيع وهموم المثقفين المصريين، كما يكشف عن «الطابع العام» لحركة اليهود، وتصوراتهم ، ومن هذه الزاوية تتضاعف أهميته لمن يخوضون معركة مشابهة على أرض أخرى وظروف أخرى. وأخيرا تظل لشهادة الكاتب الكبير قيمتها التاريخية والأدبية فى ظروف يتهم فيها الشعب الروسى بالشوفينية وغير ذلك.

أحمد الخميسى.

المسألة اليهودية

لاتحسبن أننى حقا أرمى إلى طرح: «المسألة اليهودية» فقد وضعت عنوان هذا الفصل بصورة غير جادة. ذلك لأنه أمر فوق استطاعتى أن أطرح مسألة جسيمة إلى هذا الحد، وهى مسألة وضع اليهود فى روسيا ، ووضع روسيا التى يعيش بين ظهرانى أبنائها ثلاثة ملايين من اليهود. إن هذا أمر يرتفع فوق استطاعتى. بيد أنه ، بالوسع إن يتولد لى تصور معين. وقد جعل بعض اليهود يبذلون اهتماما لمحاولة معرفة تصورى هذا كذلك، صرت فى الأيام الأخيرة اتلقى من اولئك البعض رسائل يوجهون لى فيها العتب بجدية ومرارة، لأننى على حد قولهم أهاجمهم وأضمر الكراهية لليهود عامة وليس لعيوب محددة فيهم كنزعة الإستغلال، أى أننى اكرههم من جراء القولة» بأن يهودا هو الذى باع يسوع المسيح». وأولئك الذين يحررون مثل تلك الرسائل لى هم من بين اليهود المتعلمين (لاحظت ذلك- بيد أنى لا اذهب الى حد التعميم) أى إنهم ممن يجاهدون على الدوام للإيحاء بانهم امسوا بحكم ثقافتهم لايشاركون قومهم خرافاتهم ولايؤدون طقوسهم الدينية كسواهم من بسطاء اليهود فهم ينظرون إلى ذلك جميعا على أنه أدنى من مستوى تعليمهم، وهم فى ذات الحين لايؤمنون بالله.

وأود هنا مغتنما هذه المناسبة أن أسجل بين القوسين، إنه من خطل أولئك السادة علية اليهود المناضلين فى سبيل رفعة قومهم بكل ذلك الحماس،أن ينسوا ربهم «يحيى» وأن يتنازلوا عنه، وهو الذى يقدر عمره باربعين قرنا. وعندى أن هذا ضرب من الخطل ليس فقط من زاوية الانتماء القومى، ولكن لبعض الدواعى الأخرى التى هى اعظم شأنا. والحق أن هذا أمر غاية فى الغرابة، لأنه من المستحيل على الانسان ان يتصور اليهودى بدون الله. غير أن هذه القضية جد كبيرة. ولهذا أدعها جانبا إلى حين إن الذى يدهشنى إكثر من أى شئ آخر هو كيف أنى وقعت فى قائمة الذين يبغضون اليهود كيهود؟ إن أولئك السادة أنفسهم، يأذنون لى بإدانة اليهودى بوصفه استغلاليا، وبإدانة بعض عيوبه. بيد أنهم بالكلام فحسب يمنحوننى ذلك الان والحقيقة انه من العسيران تجد إنسانا اكثر حساسية واهتياجا من اليهودى المثقف. ومع ذلك فانى اتسا ءل متى وكيف وفى اى موقع عبرت عن كراهيتى لليهود كيهود؟إن قلبى لم يعرف البتة تلك البغضاء ويعلم ذلك حق العلم أولئك اليهود الذين تعرفنا بعضنا بالبعض ونشأت فيما بينى وبينهم اتصالات مستمرة. إننى بادئ ذى بدء ادفع هذه التهمة عن نفسى الى أبد الدهر فلا أعود اذكرها على الاطلاق فيما بعد. ترى هل يكون الداعى لاتهامى بكراهية اليهود أنى اطلق عليهم بعض

الاحايين كلمة «چيد(*)»؟ إنى لا أعتقد- اولا- إن هذه التسمية تحمل معنى مهينا إلى هذه الدرجة وثانيا انى استخدمت كلمة «چيد» للتعبير عن فكرة محددة وهى: اليهودى- اليهودية- المجتمع اليهودى، واستخدامى هذا لهاليس سوى مفهوم معلوم بل اتجاه ووصف للعصر. على انه يمكن ان نناقش هذه الفكرة وبالاستطاعة أن ترفضها، ولكن من غير الممكن أن نشعر بالاذى منها. واليكم مقتطفا من رسالة يهودى مثقف. وأسجل لكم أنى اهتممت بهذه الرسالة الممتازة الطويلة، وقد انساقت هى الأخرى فى تيار الاتهامات التى يوجهونها لى بكراهية اليهود كجنس ومن الطبيعى ان اسم السيد كاتب الرسالة سوف يظل غير معلوم يقول السيد صاحب الرسالة:

«فى نيتى ان اتناول مسألة ليس فى مقدورى أن أفسر معناها لنفسى. وهذه المسألة هى حقدكم على اليهود وقد ظهر جليا فى كل فصل من فصول «يومياتكم» تقريبا. وأود ان أعلم لماذا تهاجم اليهود بالذات؟ لماذا لاينحصر هجومك عند الإستغلاليين فقط؟ إننى لست أقل منك كراهية لخرافات قومى ()حيث عانيت منها الكثير) غير أنى لن أوافق أحداً على ان نزعة الاستغلال الوقح تسرى فى دم اليهود كجنس. أليس فى مقدروك ان تسمو إلى مستوى القانون الاساسى للحياة الاجتماعية القائل بان جميع مواطنى الدولة الواحدة دون استثناء، اولئك الذين نهضوا بواجباتهم اللازمة لوجود هذه الدولة، يجب ان يتمتعوا بجميع الحقوق والمنافع، وبان هناك عقوبة واحدة لمن يخالف القانون وللاشرار من أعضاء المجتمع؟ ولماذا فى مثل هذه الحال يتم فرض القيود على حقوق اليهود؟ لماذا تسن لهم قوانين تأديبية خاصة؟ وماهى الفروق بين استغلال الاجانب للبلاد (واليهود من رعايا الدولة الروسية) سواء كانوا من الالمان أو الانجليز أو اليونانيين وليست اعدادهم قليلة فى روسيا وبين الإستغلال اليهودى؟ وبماذا يختلف مالك الارض الارثوذكسى الروسى «الكولاك» الذى يطلق عليه اسم مصاص الدماء. ويكثر امثاله فى روسيا كلها عن زميله من اليهود وهم يعملون فى كل الاحوال داخل دائرة محددة؟ بماذا يتميز الاول عن الثانى؟»

ويقارن صاحب الرسالة الموقر عددا من ملاك الارض الروس المشهورين بعدد اخر من ملاك الارض اليهود، ويقصد من وراء ذلك، أن يؤكد أن الروس ليسوا افضل من اليهود. ولكن ماالذى يبرهن عليه هذا؟

من المعلوم أننا لانتباهى بملاك الارض الروس، ولا نقدمهم للناس كقدوة حسنه، بل نحن نؤيد كل التأييد أن هؤلاء واولئك قوم سيئون. يمضى صاحب الرسالة قائلا:

«يوسعى ان اطرح عليك الوفا من اسئلة مشابهة. انك حين تتحدث عن اليهود«چيد» انما تدخل فى تلك القائمة، كل الجماهير الفقيرة- فهناك ثلاثة ملايين من اليهود يعيشون فى روسيا، من بينهم مليون وتسعمئة ألف نسمة على الأقل يتقحمون نضالا يائسا من اجل حياتهم الذليلة. اولئك اليهود هم أطهر اخلاقا ليس فقط من القوميات الأخرى وإنما أيضا من شعبكم الروسى المعبود. إنك تدخل فى تلك القائمة عددا كبيرا من اليهود الذين حصلوا على المؤهلات العليا وهم

(*) چيد (بتعطيش الجيم)- تطلق على اليهود فى روسيا بهدف التحقير.

يتميزون عن سواهم فى كل مجال من مجالات حياة الدولة... »

ثم يعوض صاحب الرسالة هنا كذلك عددا من الاسماء ،لااثبت منها غير اسم «جولد شتاين» لانه قد لايروق لبعض الذين ذكرهم صاحب الرسالة أن يطالعوا على هذه الصفحات انهم ينتسبون إلى الأصل اليهودى.

«وأود ان استطلع رأيك فى جولد شتاين الذى استشهد فى «الصرب» دفاعا عن القضية السلافية؟ لقد امتد على اليهود حقدك حتى اشتمل على «دزرائيلى» الذى لعله لايعلم ان اجداده كانوا من اليهود الاسبانيين، والذى لايقود بالقطع سياسة المحافظين البريطانيين من منطلق الانسان «اليهودى». فواأسفا انك لاتعرف الشعب اليهودى، لاتعرف حياته وروحه، لاتعرف تاريخه على مدار أربعين قرنا من الزمان. ولذلك فانت إنسان مخلص شريف، تلحق الضرر- بلا وعى منك- بجماهير الشعب اليهودية الفقيرة. اما اولئك اليهود الاقوياء الذين يستقبلون فى صالوناتهم اندادهم من اقوياء العالم، فهم بطبيعة الحال لايخشون الصحافة، ولايقيمون وزنا لذلك الحقد العاجز لاولئك الواقعين فى قبضات الإستغلال. بيد انه تكفى إلى هنا مناقشة هذا الموضوع، فأنه من غير المعتقد أننى سوف أقنعك بوجاهة رأيى. ولكننى اتمنى أن تقنعنى انت بصحة رأيك».

هذا هو المقتطف الذى أردت تقديمه من الرسالة. وأرجوان ألفت الأنظار الى قسوة الهجوم ودرجة الحساسية الواردتين. وذلك قبل أن أرد على صاحب الرسالة (حيث اننى لاأريد أن يتهمنى احد بهذه التهمة الخطيرة) إننى يقينا لم أنشر خلال العام الذى صدرت فيه «اليوميات» مقالا ضد اليهود له حجم ذلك الهجوم الذى ورد فى تلك الرسالة ثانيا- لانستطيع أن نغفل أن صاحب الرسالة الموقر حين تعرض فى بضعة سطور للشعب الروسى، قد اتخذ من الشعب الروسى المسكين موقف الغطرسة والإستعلاء. وعلى اية حال فان قسوة النبرة فى صوت صاحب الرسالة يمكن ان تفصح بجلاء عن نظرة اليهود انفسهم إلى الروس؟ وصاحب الرسالة انسان متعلم وموهوب (ولست أوقن انه حقا تخلى عن الخرافات). فماذا ننتظر نحن إذن من اليهودى غير المتعلم؟ كيف تكون مشاعره نحو الروس؟ إنى اقول هذا، ولاأوجه كلامى فى قالب الاتهام، حيث أن كل هذا يعتبر شيئا طبيعيا.أود فقط أن أشير إلى أن الشعب الروسى ليس وحده هو المسئول عن خلافاتنا مع اليهود وان داوفع الخلاف قد جعلت تتراكم من الناحيتين، فاصبحنا اليوم لاتعلم من اية ناحية كان التراكم اكثر؟ وعقب هذه الاشارة أود أن اقول كلمات لتبرئة نفسى، ولإيضاح موقفى من هذه القضية.

مع... وضد

فلنفترض انه من العسير غاية العسر ان نعرف تاريخ اليهود على مدار أربعين قرنا. بيد أننى أعتقد أنه ليس هناك شعب آخر يواصل الشكلية من إذلاله وعذاباته ومصيره الى هذا الحد وفى كل دقيقة. وبذلك يبدو الامر كما لو انهم ليسواهم الذين يسودون أوربا. وكأنهم ليسوا هم الذين يديرون فيها البورصات المالية. ومن ثم، يتولون قيادة السياسة والشئون الداخلية والأخلاقية

للدول. حقا ان جولد شتاين الشريف استشهد فى سبيل القضية السلافية. ولكن الفكرة اليهودية لولم تكن قوية إلى هذا الحد، لكانت القضية «السلافية» قد حلّت منذ زمن بعيد لصالح السلافيين وليس لصالح الاتراك.

وانى على أهبة للاقتناع بان اللورد بيكونسفيلد قد نسى أنه ينتسب إلى اليهود الاسبانيين (ربما لم ينس). غير اننى لا اشك مثقال ذرة فى أنه قاد سياسة المحافظين البريطانيين خلال السنة الاخيرة من وجهة نظرو موقف الانسان «اليهودى».

انى أسلم أن هذا كله ليس من جانبى سوى كلام اجوف. ولكننى لا أستطيع أن أصدق صراخ اليهود الذين يدعون بانهم مضطهدون ومعذبون ومهانون الى هذا الحد الذى يزعمون. وفى رأيى أن الفلاح الروسى، بل ان أى فرد روسى بشكل عام، يتحمل من الاعباء اكثر مما يتحمله اليهودى. كتب لى صاحب الرسالة السابقة فى رسالة أخرى يقول:

«ينبغى أن يحصل اليهود على جميع الحقوق المدنية (حيث إنهم محرومون حتى اليوم من حقهم الجوهرى فى الاختيار الحر لموقع اقامتهم. ولاريب فى انه تنشأ من ذلك مشاكل عديدة لجماهير اليهود) كما ينبغى ايضا منح هذه الحقوق لجميع الاقليات فى روسيا. وفقط، بعد ان يحدث ذلك يصبح فى الامكان ان يطلب من اولئك النهوض بواجباتهم حيال الدولة والسكان الاصليين».

ولكن ألم تفكر يا صاحب الرسالة وانت تخط لى فى صفحة اخرى من ذات رسالتك، أنك تحب جماهير الشعب الروسى الكادحة أكثر مما تحب اليهود؟ (عبارة قوية للغاية بالنسبة لليهودى) ألم تفكر انه كان هناك ثلاثة وعشرون مليونا من الجماهير الكادحة الروسية تعانى من نظام الرق وان تلك الوطأة كانت اشد ثقلا على الكواهل من مسألة اختيار مكان الاقامة؟ الم تفكر انه قد حدث ذلك فى الوقت الذى عانى فيه اليهود من مشكلة الاختيار الحر لمكان الاقامة؟ هل أبدى اليهود فى ذلك الحين عطفا على الروس؟أنا لاأعتقد ذلك وتستطيع ان تجيب على هذا السؤال ظروف المعيشة والحياة فى الاطراف الغربية لروسيا وفى جنوبها. إن اليهود فى ذلك الحين كانوا يوالون الصراخ مطالبين بحقوق لم يحصل عليها الشعب الروسى نفسه. كانوا يوالون الصراخ ويملأون الدنيا بالشكاوى من أنهم مضطهدون وشهداء، يقولون، «اطلبوا منا ان ننهض بواجباتنا حيال الدولة والسكان الاصليين بعد ان تمنحونا حقوقا اكثر».

ثم أتى بعد ذلك من حرر السكان الاصليين من نظام الرق. ولكن ماذا اجرى بعد ذلك؟ من الذين كانوا أول من اقتنص السكان الاصليين كما يقتنص الصائد الفريسة، واستغلوا عيوبهم، وجروهم الى المصائد بحبال ذهبية؟ من الذين حلوا فى كل موقع حيثما استطاعوا محل الاقطاعيين بعد ان تم الغاء نظامهم، مع فارق وحيدان الاقطاعيين كانوا يستغلون الناس استغلالا شديدا ولكنهم مع ذلك حاولوا الا يستهلكوا القوى العاملة؟

اما اليهود فليس يعنيهم الى أى حد تستهلك القوى العاملة الروسية. انهم يحصلون على مايبتغون، ثم ينصرفون! اعلم ان اليهود بعد مطالعاتهم هذه السطور سيدعون ان كل هذا ليس صحيحا بل هو أقرب إلى الافتراء. سيزعمون انى شططت إذ اصدق جميع هذه الخرافات واذ لا



أعرف تاريخ اربعين قرنا لاولئك الملائكة الاطهار الذين هم اطهر اخلاقيا ليس فقط من القوميات الاخرى بل ومن الشعب الروسى الذى أعبده! دعهم يكونوا اطهر اخلاقيا من شعوب العالم جميعا، ومن الشعب الروسى ضمنا بطبيعة الحال. بيد أننى طالعت فى عدد مجلة «اخبار اوُروبا» الصادر فى شهر مارس إن اليهود فى الولايات الجنوبية من امريكا إنقضوا على ملايين الزنوج المتحررين، وربطوهم بالتبعية لهم بطريقتهم الخاصة، أى بواسطة «مهنتهم الذهبية» المعروفة، مستغلين فى ذلك عيوب اولئك القوم ونقص الخبرة لديهم. وحين طالعت ذلك، تذكرت ان ذات الخاطر خطر لى منذ خمسة اعوام، فقد تصورت ان الزنوج على الرغم من تحررهم من أصحاب العبيد سوف لأيكون هناك مغولهم من اليهود الذين سينقضون عليهم كفريسة طازجة. وأذكر أننى سالت نفسى أكثر من مرة، بعد أن خطرت تلك الفكرة ببالى- لماذا لاترد اية انباء عن اليهود؟ لماذا لاتكتب الصحف شيئا يوضح الامر؟ كنت اطرح ذلك السؤال على نفسى، لاننى كنت أعتقد أن اولئك الزنوج يمثلون كنزا لا يمكن لليهود أن يتركوه. وأخيرا وردت الانباء وكتبت الصحف وطالعت عن هذا الذى يجرى هناك. وقرات منذ عشرة ايام فى«العصر الحديث» العدد ٣٨١ خبرا واردا من كوفنو (هى مدينة فيلنوس حاليا= المترجم) مؤداه أن اليهود هناك انقضوا على السكان اللتوانيين الاصليين واوشكوا ان يقضوا عليهم باحتساء الفودكا. ولم ينقذ هؤلاء السكان من الموت غير القساوسة الكاثوليك الذين ارهبوهم بعذاب الجحيم، واقاموالهم جمعيات لمقاطعة الخمر اسموها جمعيات «الصواب» وقد ابدى المراسل الذى كتب عن هذا الموضوع سخريته من اولئك الذين مازالوا يصدقون رجال الدين وعذاب الجحيم. ولكنه اضاف فيما بعد ان الاقتصاديين المثقفين راحوا بعد رجال الدين يشيدون بنوكا قروية لإنقاذ الشعب من المرابين اليهود. ثم أنشأوا أسواقا ريفية تجعل فى استطاعة «الجماهير الكادحة الفقيرة» الحصول على

لوازم الحياة الضروية بالسعر الرسمي ، وليس بالسعر الذى يحدده اليهودى. لقد قرات عن كل هذا، وأعلم أن هناك من يدعى بأن كل هذا لايعنى شيئا وأن الداعى اليه هو ان اليهود انفسهم قوم مضطهدون وفقراء وأن الامر كله ليس غير صراع البقاء، وان الأبله فقط هو الذى ليس بمقدوره ان يفهم تلك الحقيقة لو لم يكن اليهود انفسهم فقراء الى هذا الحد، ولو اصبحوا اغنياء لاشوقت من انفسهم التواحى الانسانية، ولادهشوا بذلك الدنيا كلها. بيد ان اولئك الزنوج وهؤلاء اللتوانيين هم فى الحقيقة اشد فقرا من اليهود الذين يعتصرونهم. وعلى الرغم من ذلك فان الزنوج واللتوانيين لاينزلون الى اسواق التجارة التى يمارسها اليهود. ثانيا- ليس من العسير ان يكون المرء انسانا ذا اخلاق عالية حين يحيا حياة غنية سعيدة. اما حين يدور الكلام عن صراع البقاء، فلاتقترب منه وليست هذه فى رأيى صفة يتسم بها الملائكة! وثالثا- انى لا اقدم هذه الانباء من مجلتى «اخبار اوروبا و«العصر الحديث» على انها حقائق اساسية وحاسمة ولو ان المرء شرع يكتب تاريخ هذه القبيلة العالمية، فبوسعه ان يجد على الفور مئة الف حقيقة من هذا النوع. ولهذا لاتضيف شيئا الى ما ذكرناه حقيقة واحدة او حقيقتان. ولعله من المستغرب انك إذا اعوزتك خلال الحديث او المجادلة معلومات عن اليهودى او اعماله- فلن تجد نفسك بحاجة الى التوجه للمكتبة، ولابحاجة الى تصفح الكتب القديمة او تصفح مذكراتك الخاصة. لن تجد نفسك بحاجة الى بذل اى مجهود، وانما يكفى- وانت لم تترك مكانك- بل ودون ان تنهض من كرسيك- ان تمد يدك الى اول جريدة تلمسها تنظر الى الصفحة الثانية او الثالثة منها. عندئذ ستجد بالحتم شيئا عن اليهود- ستجد مايهمك بالذات، ستجد قصصا تروى عن نفس «المآثر» وسوف يكشف لك هذا بالطبع عن شئ ما، وان كنت جاهلا جهلا مطلقا فيما يتعلق بتاريخ اليهود على مدى اربعين قرنا. ومن الطبيعى ان هناك من سوف يرد على قائلا- إن كل من يكتب فى هذا الموضوع، ممتلئ النفس بالحقد، ولهذا يكذب. ومن الطبيعى ايضا انه لايمكن للامر ان يحدث هكذا- أى انه لايمكن ان يكذب الجميع. وهنا على اية حال سؤال يطرح نفسه: «إذا كان جميع الناس يكذبون لانهم ممتلئون بالحقد، فمن أين جاء هذا الحقد؟ ذلك لان هذا الحقد لابد ان يحمل معنى ما، كما قال «بيلينسكى» ذات يوم (لابد ان يكون هناك معنى لكل كلمة»

«الاختيار الحر لمكان الاقامة»!... ولكن هل ترى أن الانسان الروسى حر حرية مطلقة فيما يتصل باختيار مكان الاقامة؟ اليست باقية حتى الان تلك القيود المفروضة على حرية اختيار مكان الاقامة لدى المواطن الروسى، تلك القيود التى خلفها نظام الرق والتى التفتت اليها الحكومة منذ زمن؟ اما الامر فيما يتعلق باليهود- فان الجميع يرون أن حقهم فى اختيار مكان الاقامة قد توسع توسعا كبيرا فى العشرين عاما المنصرمة. لقد ظهر اليهود على كل حال فى روسيا فى المناطق التى لم يوهم فيها احد من قبل. ومع ذلك فان اليهود مازالوا يواصلون شكواهم من الحقد والاضطهاد. واعترف بأنى لا أعرف الحياة اليهودية معرفة جيدة. غير انى اعلم حق العلم ان شعبنا لايضمر حقد دينيا غبيا على اليهود، حقد امنبثقا من العبارة القائلة ان «يهودا باع يسوع المسيح» حتى لو سمعنا شيئا من هذا القبيل على ألسنة الاطفال او السكارى. ان شعبنا بالرغم من ذلك بنظر إلى اليهود بلاحقد. وانى اعرف ذلك منذ خمسين سنة مضت. لقد

عشت مع الشعب بين جماهيره المختلفة بل وفى ذات العنابر وتقاسمت مع الناس ذات الاسرة. وكان هناك معنا بعض اليهود ولم يكن أحد يحقد عليهم ويطردهم، حين كان اليهود يقومون بالصلاة (واليهود حين يطلقون الهتافات ويرتدون أزياء خاصة)، لم يكن هناك احد يرى أن هذا امر غريب، ولم يعرقل احد صلاتهم، ولم يسخر منهم. ولعل ذلك حسب مفهومك كان هو المتوقع من شعب خشن مثل الشعب الروسى. بل الصحيح هو عكس ذلك. وقد كان الروس يقولون فى مثل هذه الحالات: «هكذا هى ديانتهم، وهى تفرض عليهم ان يصلوا على هذا النحو ثم يمرون بهم فى هدؤ وهم يستحسنون صلاتهم تقريبا. وعلى الرغم من ذلك الموقف كان اولئك اليهود يتجنبون الروس، ويرفضون ان يأكلوا معهم، ويتخذون منهم موقف الغطرسة والاستعلاء (وقع ذلك حين كنا فى السجن!!) بل كان اليهود يعبرون بصورة عامة عن حقدهم على كل شئ روسى وعلى «الشعب الاصلى». ويمكن ان تجد ذات الشئ فى مساكن الجنود. بل وفى كل مكان فى روسيا. اذهب بنفسك وأسأل هل يطارد احد يهوديا فى التكنة العسكرية لانه يهودى، اى لانتمائه للدين اليهودى؟ هذا لم يحدث البتة. وهكذا الحال بين كل طوائف الشعب. وعكس ذلك صحيح فان الانسان الروسى يرى بعينيه، (وذلك مالا يخفيه اليهود انفسهم) ان اليهودى يرفض ان يؤاكله، ويتحنبه ابدا. وبدلا من ان يغضب الروسى، يقول فى هدوء ووضوح «هكذا ديانته. وهى التى تفرض عليه ألا يؤاكلنا، وان يتجنبنا» ثم يغفر الروسى لليهودى حين يدرك هذا السبب الاسمى، وانى اتخيل ما كان سيحدث لو ان روسيا كانت تضم ليس ثلاثة ملايين من اليهود وثمانين مليونا من الروس، ولكن ثلاثة ملايين من الروس وثمانين مليونا من اليهود؟ كيف كانت ستصبح علاقة اليهود بالروس ومعاملتهم اياهم فى مثل تلك المجال؟ ترى هل كان اليهود سيمنحون الروس حقوقا متساوية؟ هل كان اليهود سيسمحون للروس باداء صلاتهم فى حرية؟ اما كان اليهود يحولون الروس الى عبيد لهم؟ بل ويصنعون معهم ماهو اسوأ من ذلك ويسلخون جلودهم؟ اما كانوا يضربونهم ويجلدونهم كما فعلوا ذلك فى فجر تاريخهم مع القوميات الاخرى؟ اننى اؤكد لليهود ان الشعب الروسى لايضمر حقدا عليهم، وأنه ربما لايشعر بالتعاطف معهم، وقد يكون عدم التعاطف ذاك قوياً فى بعض الاماكن. لاشك ان هذا أمر موجود. ولكن ليس سببه هو عدم التعاطف مع اليهودى لانه يهودى، كذلك ليس سببه قبليا ودينيا، وانما تولد عدم التعاطف ذاك لاسباب اخرى.

ولا يعتبر الشعب الروسى مسئولا عن ذلك، ولكن المسئولين بالدرجة الاولى هم اليهود انفسهم.

اربعون قرنا من الوجود

يتهم اليهود السكان الاصليين بالحقد المؤسس على التحفظات. غير انه ما دام الكلام يتناول التحفظات فماذا تحسبون: هل تعتبر تحفظات اليهود نحو الروس اقل من تحفظات الروس نحو اليهود، ام هى اكثر؟ لقد قدمت عدة امثلة على موقف الروس البسطاء من اليهود. وامام عينى

رسائل الذين هم ليسوا من البسطاء وانما من اليهود المتعلمين والمثقفين. وكم من الاحقاد التى تنطوى عليها تلك الرسائل- الاحقاد على السكان الاصليين؟ واهم من ذلك كله انهم لايلاحظون هذه الاحقاد. ان اليهود الممتلئين بالحيوية والنشاط والقوة، والذين لانظير لهم، لم يكن بوسعهم ان يعيشوا الا فى حالة «الجيتو».

كى يواصلوا الحياة عبر اربعين قرنا من الزمان، اى خلال مرحلة تاريخ الانسانية، فى وحدة توثق عراهم. وقد خسر اليهود ارضهم، واستقلالهم السياسى، وقوانيهم، بل وحتى ديانتهم اكثر من مرة. فالسكان لابد لهم كى يسترجعوا كل ذلك، المرة بعد الاخرى، ان يعيشوا فى حالة«الجيتو» وهى الحالة التى حرصوا على الاحتفاظ بها فى كل مكان، وخلال المطاردات والملاحقات والتبعثر. وانى حين اشير الى تلك الحالة لا أرمى الى توجيه تهمة ولكن كيف نلخص حالة «الجيتو»؟ وفيم تكمن فكرتها الابدية التى لاتتبدد؟ وفيم يكمن جوهر هذه الفكرة؟

من المستحيل ان تعرض هذا الموضوع فى مقالة قصيرة، ولعل أحد أسباب تلك الاستحالة انه لم يحن الاوان المناسب بعد على الرغم من مرور الاربعين قرنا المنصرمة أن البشرية ستقول كلمتها الاخيرة عن هذه القبيلة العظيمة فى المستقبل.

ومع ذلك فنستطيع دون الدخول فى جوهر الموضوع، ان نقوم بتصوير بعض ملامح حالة(الجيتو) او على تصوير بعض ملامحها الظاهرة. من بين هذه الملامح نرى الاغتراب والعزلة فى اطار العقيدة الدينية، وعدم اندماج اليهود بالاخرين، وايمانهم بانه لاتوجد هنا غير شخصية تاريخية واحدة هى شخصية اليهودى. اما الناس الاخرون، وعلى الرغم من انهم موجودون فلابد من النظر اليهم كما لو انهم غير موجودين.

«اطلع من بين الشعوب. وأتم تشكيل ذاتك. وعليك ان تعلم انك الوحيد عند الله حتى الآن»..

«قم بقتل وتدمير الاخرين غيرك، او فلتجعل منهم عبيدا لك، او فلتقم باستغلالهم».

«ثق بانتصارك على العالم كله. ثق بأن كل شىء سيخضع لك».

«عليك ان تتجنب الكل ولا تختلط فى حياتك باحد. وثق بما انت موعود به حتى حين».

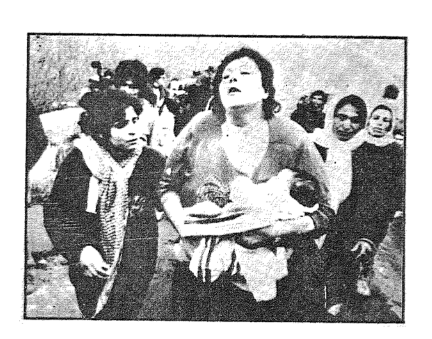
«تفقد ارضك وشخصيتك السياسية- وحتى حين تتبعثر على وجه الارض بين مختلف الشعوب»

«ثق بان كل شىء يأتى فى حينه. ولكن، قبل ان يحل الاوان، تجنب واتحد».

«واستغل الاخرين... وعليك ان تنتظر، عليك ان تنتظر...»

هذا هو جوهر فكرة (الجيتو)على ان هناك قوانين داخلية سرية سائدة تحمى هذه الفكرة.

وانتم تدعون ايها السادة اليهود المتعلمون، بان «كل هذا كلام باطل وبانه حتى لو كان هناك حالة جيتو (لم تعد لها الان سوى اثار ضئيلة اذا كانت فعلا عاشت فى الماضى، فان المطاردات الدينية فى القرون الوسطى وما قبلها هى التى ادت الى تلك الحالة وولدتها. وقد نشأت حالة (الجيتو) فيما مضى من ارادة البقاء. ولو ان تلك الحالة استمرت فى روسيا، فان السبب فيها ان اليهود غير متساوين فى الحقوق مع السكان الاصليين».



يبدو ان الاشارة الى المطاردات والرغبة فى البقاء، لاتكفى لتفسير ميثاق الـ(الجيتو) ذلك لان التصميم على البقاء لايمكن ان يستمر طوال اربعين قرنا من الزمان. فكم من حضارات كانت اشمخ واقوى لم تستطع الحياة نصف الاربعين قرنا، وفقدت قوتها السياسية ووجهها القبائلى. ليس حب البقاء اذن هو العامل الاساسى، وانما السبب فى نشوء حالة الجيتو. هو فكرة مسيطرة او عنصر يمتد منبثا على مستوى العالم، ولعله شيء ذو ابعاد واعماق، ليس بوسع البشرية حتى الان ان تصدر عليه حكما نهائيا كما ذكرت سلفا، ومما لاريب فيه أن الطابع الدينى يشغل فى هذه الفكرة المسيطرة مكان الصدارة. فمن الجلى أن يحيى مازال بعهده ومثله يقود شعبه الى الهدف النهائى. ومن المستحيل أن نتصور اليهودى بدون الله. اننى لا اصدق اليهود المتعلمين والمثقفين حين يزعمون بأنهم ملحدون- حيث إن اليهود جميعهم من اصل واحد. والله وحده يدرى ماذا يمكن أن ينتظر العالم من اليهود المتعلمين المثقفين! لقد طالعت فى طفولتى اسطورة مؤداها أن اليهود ينتظرون حتى اليوم وصول المسيح المنتظر. ينتظرون على اختلاف درجاتهم بدءا من اليهودى البسيط وانتهاء بالعالم الفيلسوف والحاخام انهم جميعا يؤمنون بان المسيح المنتظر سيجمعهم مرة أخرى فى القدس ويرمى بسيفه تحت أقدامهم جميع الشعوب. ولهذا السبب يفضل اغلب اليهود مهنة واحدة هى تجارة الذهب ذلك كى يتوجهوا بالذهب والمجوهرات الى حيث ياتى المسيح المنتظر وعندما:

تبزغ أشعة الفجر.
وتعزف الآلات الموسيقية.
ونحمل الفضة، وخيراتنا، ومقدساتنا.

نحملها معنا الى بيتنا القديم فى فلسطين..

لقد سمعت هذا حين كنت طفلا فى صورة الاسطورة. غير انى اعتقد ان جوهر الموضوع موجود بالفعل. وبأن جماهير اليهود تحمله بالفعل وينعكس في صورة الرغبة التلقائية التى لايمكن مقاومتها.

غير انه لابد للاحتفاظ بجوهر هذا الموضوع من الابقاء على ميثاق الـ (الجيتو)ولهذا، فان السبب فى وجود هذا الميثاق او الاحتفاظ بهذه الحالة ليس هو المطادرات وحدها وانما فكرة اخرى ايضا...

واذا كان حقا لليهود نظام داخلى خاص دقيق يربط فيما بينهم ويجعل منهم كتلة واحدة متكاملة- فان هذا يبرر طرح مسألة المساواة بين حقوقهم و حقوق السكان الاصليين. ونحن بطبيعة الحال يجب ان نقدم لليهود كل ماتتطلبه الاعتبارات الإنسانية والقانون المسيحى. ولكن اذا طالب اليهود بالمساواة الكاملة بين حقوقهم وبين حقوق السكان الاصليين- وهم قد تسلحوا بخصائص نظامهم- وبمكانتهم الاستثنائية وباغترابهم وعزلتهم الدينية والقبلية، وبمبادئهم المتنافية تماما مع الفكرة التى تطور طبقا لها العالم الاوروبى حتى اليوم، الا يحدث والحال هذه، ان يحصل اليهود على شىء أزيد واعلى مما يمتلكه السكان الأصليون؟

هناك بالطبع من سوف يشير إلى الاجانب الاخرين المتساوين او المتساوين تقريبا فى الحقوق مع السكان الاصليين. وسوف يشير ايضا «إلى أن حقوق اليهود أقل من حقوق اولئك الاجانب. وذلك لان الناس يخشوننا- نحن اليهود- حيث انهم يروننا اكثر ضررا من مختلف الاجانب. ولكن باى شىء ينزل اليهودى ضرره؟ لو كان لليهود مساوئ فالسبب فى ذلك يعود إلى أن الشعوب الروسى نفسه يساعد على نشاة تلك المساوىء، يساعد بجهلة وبعدم قدراته على الاستقلالية ويضعف تطوره الاقتصادى. ان الشعب الروسى بحاجة الى الوسيط والمدير والوصى الاقتصادى والمرابى. وهو بنفسه يدعو اوالئك ويسلم مقاليده، اليهم انظروا الى اوروبا. إن شعوبها اقوى واكثر استقلالية، وانضج تطورا قوميا، وقد تعودت تلك الشعوب على ممارسة العلم والمهارة فيه. ولذلك لم تعد تخشى ان تمنح اليهود حقوقا! هل تراهم فى فرنسا يذكرون شيئا عن الضرر الناجم من الـ (الجيتو) الذى يتجمع حوله يهود فرنسا؟

هذا كلام محبوك القوة- كما يبدو- بيد انه يمكن اختتامه بملاحظة بين القوسين: ان كل هذا يدل على ان اليهود يحيون حياة احسن، حيث مازال الشعب غير حر، او جاهلا او متخلفا من الناحية الاقتصادية. وبدلا من ان يرفعوا مستوى التعليم بنفوذهم ومن ان يعززوا العلم، ومن ان يعملوا على توليد القدرة الاقتصادية لدى السكان الاصليين- يشرع اليهود اينما اقاموا فى ممارسة افساد الشعب واذلاله. ومن ثم يتدهور مستوى التعليم ، وينتشر الفقر اكثر فاكثر، وينمو معه اليأس فلا يكون للشعب منهما مفر. سلوا السكان الاصليين فى اطراف بلادنا: ماذا يحرك اليهود اليوم وماذا حركهم طيلة القرون؟ وسوف ترون ان الرد بالاجماع سيكون: ان الذى حركهم ويحركهم هو عدم الرحمة، وهو رغبتهم فى شرب عرقنا ودمائنا، والحقيقة أن نشاط اليهود فى

اطراف بلادنا يتركز فقط فى ان يضعوا فى حالة التبعية لهم سكان البلاد الاصليين وذلك عن طريق الاستفادة بالقوانين المحلية. وقد استطاع اليهود فى مثل تلك الحالات ان يتحايلوا على ايجاد منافذ فى استخدام القوانين لصالحهم، واستطاعوا بصورة دائمة ان يعقد وا الصداقات مع اولئك الذين يقع بايديهم مصير الشعب. ولهذا فليس هم الذين ينبغى ان تنطلق شكواهم من ضآلة حقوقهم إذا قيست بحقوق السكان الاصليين. فقد حصلوا منا على حقوق كافية تمنحهم امتيازات كثيرة اذا هى قورنت بحقوق السكان الاصليين- ويشهد تاريخ اطراف البلاد الروسية بما جرى للشعب الروسى فى المناطق التى استقر فيها اليهود خلال عشرات ومئات السنين. وبعد، هل بوسعكم ان تذكروا اية قومية من قوميات روسيا يمكن ان نقارنها باليهود من حيث تاثيرها ونفوذها الرهيبين؟ انكم لن تجدوا مثل هذه القومية حيث إن اليهود من هذه الزاوية، يحتفظون باختلافهم عن الاجانب الاخرين فى روسيا والسر وراء ذلك هو ميثاق(الجيتو) الذى يطالب اليهود بعدم الرحمة مع جميع من هم غير يهود، كما يطالبهم بعدم تبجيل اى قوم اخرين واية قبائل اخرى وأى مخلوق غير يهودى هى حجة مقنعة وهناك أن شعوب غرب أوربا لم تمكن اليهود من السيطرة على مقدراتها وأن الشعب الروسى أضعف من الشعوب الأوربية وبذلك يصبح هو نفسه المسئول عن كل مايجرى .فى اطراف البلاد الروسية؟ (والسبب الوحيد فى ذلك الوضع هو قسوة الظروف السياسية طيلة قرون) هل هى-حقا- حجة مقنعة انه بناء على هذا الاساس ينبغى قمع الشعب لاستغلاله- وليس بسط يد العون له ومساعدته؟ ولو كان هناك من يشير إلى فرنسا، فليس معنى ذلك ان الـ (الجيتو)كان غير ضاربها. من المسلم به أن انحلال المسيحية وفكرتها يجرى هناك، لسبب غير اليهود. بيد انه تنبغى الاشارة هنا الى ان انتشار روح اليهودية فى اوروبا قد استبدل الكثير من افكارها بافكار يهودية. ومما لاشك فيه ان الانسان كان دائما اميل الى فهم الحرية على أنهاا تامين حياته بالمال، وبانها جمع ذلك المال بمختلف الوسائل، والعيش بعبادة المادة.

غير ان تلك المطامح لم تصبح مبدأً «سياسيا» مثلما حدث هذا فى قرننا التاسع عشر.

«كل انسان من أجل نفسه فقط. ولا علاقة بين الفرد والمجتمع غير تلك التى تحقق مصلحة الفرد».

هذا هو المبدأ الاخلاقى الذى يطبقه اغلب الناس المعاصرين(١) وليس هذا المبدأ وقفا فقط على اصحاب السوء، ولكنه مبدأ يطبقه أيضا الكادحون الذين لايمارسون السرقة والقتل. ومن المؤكد ان عدم الرحمة تجاه الطبقات الدنيا- وانهيار روح الاخوة، واستغلال الغنى للفقير، كان موجودا كله فى الماضى وبشكل دائم. ولكن ذلك كله لم يكن يرتفع إلى مستوى الحقيقة العليا والعلم، بل كانت المسيحية تواصل إدانته. اما اليوم فيعتبر كل ذلك خيرا. ولهذا فليس صدفة من الصدف، ان اليهود يسيطرون على البورصات المالية فى كل مكان- يتحكمون فى حركة راس المال ويملكون الهيمنة على عمليات القروض- ليس كل ذلك صدفة من الصدف، لان اليهود يتحكمون فى السياسة العالية كلها. وعما قريب ستاتى مملكتهم، مملكتهم الكاملة (٢)، عما قريب يحل زمن انتصار الافكار التى تذبل فى ظلها مشاعر حب الانسانية. وتتساقط الرغبة فى

البحث عن الحق، والمشاعر المسيحية والقومية والكرامة القومية للشعوب الاوروبية. عما قريب يحين زمن سيطرة المادة والمطامع العميا ء، ويصبح كل شيء هو التأمين المادى الشخصي، وهو جمع المال بمختلف الوسائل. صار هذا، هدفا اسمى، هدفا معقولا ، صار هو معنى التحرر الذى حل مكان الفكرة المسيحية الخاصة بالخلاص عن طريق التوحيد الاخلاقى الاخوى وثيق العرى بين الناس.

ولعل هناك من سوف يسخر- قائلا- ليس بسبب اليهود كل هذا.

ومن المسلم به ان هذا الوضع لاينجم من اليهود وحدهم. غير انه، ما دام اليهود قد انتصروا وازدهروا فى اوروبا ، فى الوقت الذى انتصرت فيه وازدهرت هذه الظواهر الجديدة، وكان انتصارها وازدهارها الى الحد الذى ارتفع بها الى مستوى المبدأ الاخلاقى، فلابد من الاستنتاج بان اليهود قد مارسوا تاثيرهم ايضا.

وقد يعترض قائل بان اليهود فقراء- وفقراء فى كل مكان وبخاصة فى روسيا ، وان قمة اليهود هى فقط التى تتألف من اصحاب البنوك وملوك البورصات، اما تسعة أعشار اليهود، فهم يجرون وراء «كوبيكات» يحصلون بها على لقمة خبز.

وقد يبدو هذا صحيحا. ولكن ما هو المعنى الذى ينطوى عليه؟

.أليس معنى ذلك ان شيئا شاذا وغير طبيعي يكمن فى اعمال يمارسها اليهود ، يكمن فى استغلالهم لغيرهم من الناس، وبهذا يتاتى العقاب لهم على ذلك الشذوذ؟

ان اليهودى يعمل بالوساطة والسمسرة المالية. يتاجر بعمل غيره. وان رأس المال هو تجسيد للعمل المتراكم. واليهود لايحبون شيئا قد حبهم للمتاجرة بعمل الاخرين، على ان هذا لا يبدل من الامرشيئا حتى الان. اما قمة اليهود فهى تتسامى فوق البشرية، اعلى فأعلى، وتسعى الى ان تخلع شكلها وجوهرها على الدنيا باسرها.

ويزعم اليهود انه يوجد بينهم قوم طيبون. مغفرة يارب. هل تنحصر قضيتنا فى تلك ألدائرة؟ ان حديثنا لايدور حول اناس طيبين أو أناس اشرار. وهل ينقصنا الاشرار؟ ألا يوجد قوم طيبون بين اولئك؟ هل كان المرحوم جيمس روتشيرلد من باريس انسانا سيئا؟ نحن نتحدث هنا بصورة عامة، نتحدث عن الروح اليهودية، عن الفكرة اليهودية التى شملت العالم، وحلت محل المسيحية الفاشلة.

ولكن.. فلتعش الاخوة!

ترى ماذا اقول؟ ولماذا اتحدث؟ هل انا حقاعد ولليهود؟ هل صحيح اننى أناصب اولئك القوم «المساكين» اشد العداء، واحمل عليهم كلما سنحت فرصة حملات قاسية؟ هل صحيح ذلك كما كتبت فتاة يهودية شريفة متعلمة (وهذا واضح من رسالتها العامرة بمشاعرها الحائرة المخلصة):

«واضح تمام الوضوح، حقدك على اليهود الذين لا يهتمون الا بانفسهم فقط، على حد قولك.. على اولئك حقدك واضح تمام الوضوح».



كلا..إنى ارفض هذا الوضوح، واود ان اناقش الفتاة. لقد كتبت مطالبا بوجوب منع اليهود كل ماتتطلبه الاعتبارات الانسانية والعدالة والقانون الانسانى والمسيحى، كما أسلفت. أود أن اضيف الى ذلك، انى بغض النظر عن جميع الاعتبارات التى طرحتها، اعلن تأييدى الواسع لتوسيع حقوق اليهود فى التشريع، الرسمى، وتأييدى ايضا للمساواة الكاملة بين حقوقهم وحقوق السكان الاصليين، اذا أمكن ذلك. (وان كان لهم فى بعض الاحيان حقوق اوسع او امكانيات اكبر للانتفاع بتلك الحقوق اكثر مما ينتفع بها السكان الاصليون) وانى لتخطر على بالى فى ذات الوقت الفكرة التالية: ماذا يجرى لو انه حدث لاى سبب من الاسباب ان تخلخلت الجميعة الريفية التى تقوم بحماية الفلاح الفقير من مخاطر عديدة؟ ماذا يجرى لو اجتاح اليهود اولئك الفلاحين المتحررين حديثا من قيود العبودية وغير المتسلحين باية خبرة، والعاجزين عن مقاومة الوان الاغراء المختلفة تلك التى قامت بحمايتهم منها حتى الان الجميعات الريفية. اعتقد انه لو جرى ذلك، لوافتهم نهاية للخلاص حيث إن جميع مايمتلكون سينتقل على الفور فى قبضة اليهود. وعندئذ تاتى الفترة التى يستحيل ان نقارنها لابزمن نظام الرق فقط، وانما تصعب مقارنتها بفترة الاحتلال التتارى ايضا.

بيد اننى على الرغم من ذلك، اعتبر نفسى من دعاة المساواة الكاملة والنهائية، لان ذلك يتوا م مع القانون والمبدأ المسيحيين.

غير اننى اذا كان الامر كذلك- لماذا كتبت الصفحات السابقة؟ ماذا اردت ان اعبر عنه اذا كنت اتناقض مع نفسى؟ لا.. انا لا اتناقض مع نفسى. انا لا أمانع -من وجهة نظر روسية- من توسيع حقوق اليهود. ولكننى فى ذات الوقت أشير الى ان العوائق الحائلة دون توسيع هذه الحقوق انما تأتى من جانب اليهود اكثر مما تأتى من جانب الروس. واذا لم يتحقق حتى اليوم ما أصبو إلى

تحقيقه من صميم قلبى- فان ذنب الروس فى هذا اقل بكثير من ذنب اليهود.

لقد اشرت فيما سلف الى اليهود البسطاء، وكيف انهم لايريدون ان يتعاملوا مع الروس بل ولا يريدون ان يؤاكلوهم، مع ذلك لم يغضب الروس ذلك التصرف. لم ينتقموا من احد، بل انهم على العكس غفروا لهم وقالوا بان ديانتهم اليهودية تفرض عليهم هذا السلوك. هذا عن اليهود البسطاء. اما المثقفون فنحن كثيرا ما نلحظ فى اليهود المثقفين نفس التحفظ حيال الروس. هم يدعون بانهم يحبون الشعب الروسى. ولقد كتب احدهم انه يؤسفه أن الشعب الروسى ليس له دين، وأن الشعب الروسى لايفهم شيئا فى المسيحية. ويعتبر صدور مثل هذه العبارة كثيرا للغاية حين تصدر من يهودى. وهنا، يطرح نفسه هذا السؤال: ترى.. هل يفهم هذا اليهودى المتعلم نفسه شيئا فى المسيحية؟ ولكن ماذا بوسعنا ان نصنع، والاغترار والاستعلاء من صفات اليهود التى لايحبها الروس؟ ترى.. منَ هو اقل قدرة على التفاهم الروسى ام اليهودى؟ اقسم اننى أكثر ميلا الى تبرير موقف الروسى، لانه على الاقل لا تنطوى جوانحه على كراهية دينية لليهود. اما التحفظات الاخرى، فعند اى من الجانبين هى اكثر؟ يزعم اليهود انهم كانوا مضطهدين ومطاردين طوال قرون. وهذا شىء ينبغى على الروس ان يضعوه فى اعتبارهم عند الحكم على الطابع اليهودى. حسنا.. فنحن نضع ذلك الامر فى الإعتبار. وكم من مرة ارتفعت أصوات المثقفين الروس تدافع عن اليهود. ولكن.. هل وضع اليهود فى اعتبارهم شيئا حين يتهمون الروس ويجأرون بالشكوى من قرون الملاحقات والاضطهاد، وهى ايضا الملاحقات والاضطهاد التى عانى منها الشعب الروسى هو الاخر؟ هل يمكن الزعم بان هذا الشعب الروسى عانى فى تاريخه اقل مما عاناه اليهود؟ هل يمكن الزعم بان اليهودى ليس هو الذى كثيرا ما اتحد مع الظالمين بل كثيرا ماتحول هو نفسه الى الظالم بعينه؟ لقد حدث كل هذا بالفعل. انه التاريخ. انها الحقائق التاريخية. ومع ذلك فنحن لم نسمع ابدا ان اليهود قد ندموا على ما ارتكبوه. ولكنهم فى ذات الوقت يتهمون الروس بانهم لايحبونهم.

كفى ذلك.. كفى.. فلتكن الوحدة الروحية الكاملة بين جميع الاقوام. ولتقم المساواة فى الحقوق. ولذلك ارجو من المعارضين والذين يكتبون لى من اليهود ان يتخذوا منا نحن الروس موقفا اكثر عدالة. واذا كان استعلاؤهم على الشعب الرورسى، وتقززهم منه، يعودان فقط الى «التحفظ» وبعض الرواسب التاريخية، اذا كان استعلاؤهم ذاكِ وتقززهم لايكمنان فى اسرار اعمق غورا لقانونهم ونظامهم الخاص، فنرجو أن يتلاشى هذا بسرعة. ولنتحد فى روح واحدة، وأخوة كاملة، ولنتبادل المساعدات فى سبيل القضية لخدمة ارضنا ووطننا ودولتنا! ولتختف الاتهامات المتبادلة ولينطفئ هذا الحماس الدائم للاتهامات التى تمنع الرؤية الواضحة للاشياء. وانى اقطع فيما يتعلق بالشعب الروسى انه يرحب بالاخوة مع اليهود« ، بغض النظر عن اختلاف الدين، وباحترام كامل منه لحقيقة هذا الاختلاف ولكنه، من الضرورى لاقامة هذه الاخوة بل لاقامة الاخوة الكاملة من عمل يقدمه الجانبان. فليقم اليهودى بالتعبير للروسى عن بعض المشاعر الاخوية حتى يشجعه على الاقبال على نفس الشىء..

وانى لأعلم اننا يمكن ان نجد بين الشعب اليهودى اليوم عددا كبيرا من الاشخاص الذين

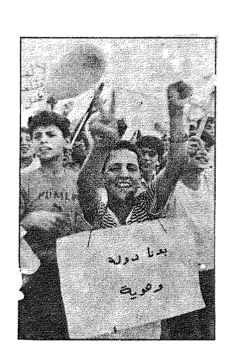
يبحثون عن مواطن سوء التفاهم للقيام بإزالتها، وأن بينهم وكثيرا من المحبين للانسانية. ولا اريد ان اسكت عن هذا، محاولة منى ان اخفى الحقيقة. وانى ارجو ان تتسع حقوق القبيلة اليهودية اتساعا كبيرا وعلى الاقل بقدر الامكان، وبقدر مايثبت اليهود استطاعتهم الاستفادة بهذه الحقوق دون ان يلحقوا اضراراً بالسكان الاصليين. انى ارجو ذلك كى لاتفتر معنويات اولئك البعض النافعين من اليهود والمحبين للانسانية، ولاضعاف تحفظاتهم -الى حد ما- وكى يسجل لهم ان يشرعوا فى العمل.

وبوسعنا من الجانب الروسى ان نقطع سلفا خطوات اكثر الى الامام. وهنا يكمن ان تتلخص المسألة فقط فيما يلى: هل سوف يتسنى لاولئك البعض الجدد الطيبين من اليهود ان ينهضوا باعمال كثيرة؟ وإلى اى حد هم قادورن على تحقيق القضية الرائعة الجديدة، قضية الاندماج الاخوى الحقيقى مع قوم مختلفين معهم فى الدين والدم؟

---

(١) هذه هى الفكرة الاساسية للبورجوازية التى احلت قيمها محل النظام العالمى فى نهاية القرن الماضى والتى غدت فكرة جوهرية لهذا القرن فى العالم الاوربى باسرة (تعليق دوستويفسكى)

(٢) وهكذا توقع دوستويفسكى قيام دولة اسرائيل منذ مائة سنة. حيث كتب هذا الفصل عام ١٨٧٧.

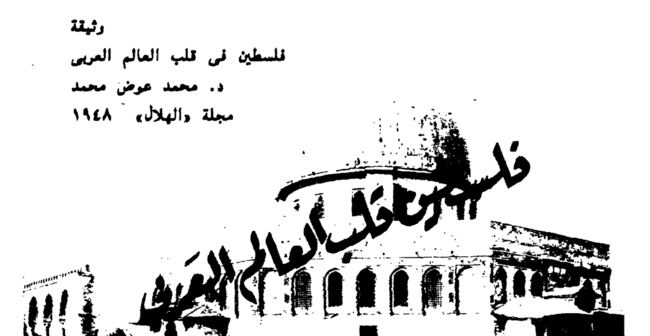


وثيقة

فلسطين فى قلب العالم العربى

د. محمد عوض محمد

مجلة «الهلال» ١٩٤٨



«ليست فلسطين مجرد جزء من الوطن العربى ، بل هى قلب العالم العربى والعمود الأوسط فى صرحه الضخم»

بقلم الدكتور

محمد عوض محمد بك

يسود الشعوب الاوربية والامريكية — وعلى الأخص شعب الولايات المتحدة — جهل شديد بشؤون غيرهم من الشعوب . وآفة هذا الجهل مردها الى نظام التعليم الذى يركز الاهتمام بتاريخ كل أمة ويشيد بذكر رجالها . وذلك من أجل تقوية نعرة وطنية قد لا يكون لها أساس من الحقيقة والتاريخ الصحيح . ولتحقيق هذا الغرض تؤلف لتعليم ابناء الأمة وبناتها كتب تشوه الحقيقة وتزيفها ، وتمجد أبطالا ليس لهم من البطولة نصيب ، وتخلق للشعوب مجدا وتاريخا ، يبرأ منهما التاريخ

فالفرد العادى ، الذى يمثل سواد الشعب ، فى كل قطر من الاقطار ، لا يعرف عن شؤون العالم الخارجى شيئا . ولا يدرى عن فلسطين والبلاد العربية الا ما يطالعه فى القصص أو الكتب الشعبية مثل قصص الف ليلة او فى التوراة . ولقد كان الجندى الامريكى الذى يزور فلسطين لاول مرة أثناء الحرب الاخيرة ، تعتريه الدهشة حين يستكشف لأول مرة ان فلسطين بلد عربى . فكان يسأل وهو فى حيرة من أمره : من هؤلاء « الآراب » ؟ لقد قيل لى دائما ان جميع سكان فلسطين من اليهود ، ولكنى حيثما ذهبت لا ارى غير هؤلاء الآراب ..! »

●

واذا كان هذا شأن العامة من الامريكيين والاوربيين . فليس شأن الخاصة بأحسن من هذا كثيرا ، آذا استثنينا عددا قليلا ممن عاشوا

فى الاقطار العربية ، اواتيح لهم ان يدرسوا شؤونها واحوالها دراسة خاصة . فان للتعليم الدينى الذى يلقنه الاطفال اثرا بالغا فى النفس. وبعد ان يكبروا يظل ثابتا فى وعيهم ما لليهود من بنى اسرائيل من صلة وثيقة بفلسطين . ويشق عليهم بعد ذلك ان يميزوا بين اليهود من بنى اسرائيل ، وبين اليهود من بنى السلاف والجرمان والمجر . وليس فيما حصلوه من التعليم ما يمكنهم من ان يدركوا ان الدين اليهودى قد انتشر فى الدولة الرومانية ، وفى الاقطار المتاخمة لها انتشارا واسعا ، واعتنقته شعوب واجيال من الناس، لاتمت الى بنى اسرائيل بأدنى صلة ، منها شعوب سمراء وسوداء فى بلاد اليمن والحبشة والهند، ومنها شعوب شقراء الشعر زرقاء العيون فى البلاد الجرمانية والسلافية

وقد سبق ان عالجنا هذا الموضوع فى « الهلال » منذ عام ، مدعمين هذا الرأى بالادلة العلمية القاطعة ، ومستندين الى اقوال المؤرخين وعلماء الأجناس، وبينهم كثير من اليهود انفسهم . وليست بنا حاجة لان نردد اليوم ما سبق لنا شرحه من قبل . وحسبنا الآن ان نذكر ان عقلاء اليهود انفسهم يرون الخطر كل الخطر فى هذه الدعاية الصهيونية ، التى تحاول ان تدمغ اليهود جميعا بأنهم قوم غرباء فى أوطانهم، التى ينتمون اليها والتى عاش فيها اجدادهم منذ اقدم العصور

والصهيونيون ليسوا سوى عصابة طغت عليها الشهوة الاستعمارية ، والكثرة الساحقة منهم ينتمون الى اصل جرمانى أو سلافى . ولعل فى هذا تفسيرا لما نشاهده فيهم من الاساليب النازية، ولما يرتكبونه من الوحشية والقسوة ، ولما امتازوا به من الاثم والخيانة والمراوغة . ولا عجب اذا رأيناهم كالنازيين فى محاولتهم السيطرة على اكبر رقعة من العالم، فليس بسر أن محاولتهم الاستيلاء على فلسطين ليست سوى الخطوة الاولى . يليها الاستيلاء على العالم العربى من نهر النيل الى ارض الفرات ، ومتى تمت لهم السيادة فى الشرق الاوسط ، فهيهات أن تقف اطماعهم عند هذا الحد ، بل تتجاوزه الى أراض واقطار اخرى

ولئن كان بين القراء من يشك فى أن البرنامج الصهيونى بالغ الخطر الى هذا الحد ، فليرجع بالذاكرة الى عام ١٩٢٠ يوم كان دعاة الصهيونية يتوددون الى قادة العرب ، مظهرين الذل والضراعة. زاعمين انهم لا يريدون سوى أن يعيش عدد قليل منهم الى جوار اخوانهم العرب من النصارى والمسلمين ، فى بلاد يحبونها جميعا ويجلونها ويقدسونها . هذه كانت لغتهم يوم كان عددهم لا يتجاوز السبعين الفا ، أما اليوم وقد بلغوا عشرة أمثال ما كانوا

عليه ، فقد اصبحت لغتهم الحديد والنار ، والخيانة والغدر ، وبقر بطون الحوامل ، وتخريب الاماكن المقدسة وتدميرها ، وجميع ضروب المنكرات والموبقات . ولئن كانت هذه هي لغتهم اليوم، فكيف تكون حالهم ، لو انهم سيطروا على الارض المقدسة ، واتخذوا منها مكانا للوثوب على جيرانهم الآمنين في ديارهم ، الذين لا يحسنون ما يتقنه الصهيونيون من ضروب البغي والعدوان والتخريب والتدمير ؟

●

ولعل الطامة الكبرى ، التي لا يحاول الاوربيون والامريكيون فهمها، هي ان اولئك الصهيونيين، لايمتون الى الدين اليهودي بصلة . فدين بني اسرائيل بريء منهم ، وهم بريئون منه ، والذين زاروا فلسطين وراقبوا الصهيونيين فيها ، يعلمون تمام العلم ان هذه العصابة المجرمة لا تعرف دينا ولا تؤمن بعقيدة ، بل هي تسخر من العدد القليل من اليهود المتدينين وتسميهم جماعة الأرثوذكس . . ومن اجل ذلك لم يتورعوا عن اتخاذ الهياكل والمعابد مخازن للذخيرة والعدة الحربية، ولم يروا باسا في هدم الكنائس والمساجد وتدميرها . لان الاعتبارات الدينية لا تدخل في حسابهم الا بمقدار ما تساعدهم في تحقيق مآربهم ومتابعة شهواتهم

والرذيلة والاباحية تسودان المجتمع الصهيوني ، وعلى الأخص في فلسطين ، كأنما ارض الموعد ما خلقت الا لتكون ساحة للمنكر ومباءة للرذيلة السافرة ، وليس هذا الفساد جزءا من الرسالة التي حملها بنو اسرائيل القدماء الى العالم، بل هي رسالة «الجتو» يحملها ذوو الاخلاق المنحلة من الجرمان والسلاف الى بلاد تنكرهم، ولا تربطها بهم ادنى صلة

وكما ان الصهيونيين بعيدون كل البعد عن الجنس الاسرائيلي القديم، وعن الدين اليهودي الصحيح ، كذلك هم بعيدون البعد كله عن الثقافة اليهودية السامية، فليست لغتهم الاصلية هي اللغة العبرية ، وان تكلفوا اليوم تعلم هذه اللغة لاتخاذها اداة لايجاد وحدة مصطنعة تفصلهم عن سائر الشعوب . بل ثقافة الصهيونيين جرمانية ، ولغتهم المسماة «يدش» هي لغة المانية قديمة، كان يتكلم بها اجدادهم القدماء حينما تلقوا مبادىء الديانة اليهودية، ولم تكن لهم في ذلك الوقت كتابة يكتبون بها ، فلما تعلموا الدين اليهودي بداوا يكتبون نصوصه بلغتهم الالمانية ولكن بالحروف العبرية ، اما لغتهم التي يتفاهمون بها ويكتبونها، فهي لغة الاقليم الشمالي الغربي من المانيا . ولم يحاول الصهيونيون الذين نزحوا الى فلسطين ان يتخلصوا او يلطفوا من ثقافتهم الجرمانية . ولذلك



لفيف من الفتيات العربيات حول بئر العذراء مريم فى الناصرة

براهم يبنـــون بلدة تل أبيب على طراز جرمانى صرف ، كأنها بلدة المانية ، نقلت نقلا الى بيئة غريبة عنها ولا تمت لها بأى سبب

●

وهكذا يتبين فى صورة لاتحتمل ادنى شك، أن الصهيونيين عصابة استعمارية من اصـــل أوربى . تنكرها فلسطين اشـد الانكار ، لانها غريبة عنها فى الجنس والثقافة والدين . ومن الاسف أن بعض الدول الخاضعة للدعاية الصهيونية، لم تستطع فهم هــذه الحقيقــة . واضطـرت الدول العربيـــة لان تثبتها فى عقولهم المظلمة ونفوسهم المضللة بقوة السـيف والنار . . والشعوب العربية اشد شعوب العالم حبا فى السلم والحرص عليه .

وكان فى وسع الصهيونيين انفسهم أن ينعموا بالسلم اذا شاءوا، تحت ظل دولة فلسطين العربية ، على شرط أن يتطهروا من برنامجهم الاستعمارى العدوانى . ولكنهم ابوا الا تحقيق مآربهم وشهواتهم، متوسلين الى ذلك بأبشع أعمال القسوة الوحشـــية . فلم يكن للشعوب العربيـــة بد من أن تنهض نهضة رجل واحد ؛ لكى تثبت للعالم عروبة فلسطـين فى صورة لا تحتمل لبـــا ولا ابهاما

وليست عروبة فلسطين بنت الامس القريب ، وليست حدثا تاريخيا يحيط به الشك والغموض كانشاء دولة فى فلسطين زالت منذ عهد بعيد من الوجود، والتاريخ المصرى القديم يشهد فى كل مرحلة منه بعروبة فلسطين . وكان للمصريين أوثق الصلات بسكانها العرب . فمنذ اربعين قرنا على الأقل — أى منذ بدء تسجيل الحوادث التاريخية — لا نعرف لفلسطين سكانا غير العرب ، وبنو اسرائيل الذين طردوا من مصر والتجأوا الى فلسطين ، وجدوها يسودها الشعب الكنعانى العربى . ومع انكارنا لأن يكون لبنى اسرائيل القدماء ادنى صلة بيهود أوربا وامريكا . فان بنى اسرائيل انفسهم لم يكونوا فى وقت من الاوقات الكثرة من ابناء فلسطين ، وعندما تعرض اليهود للاضطهاد على ايدى الأشوريين والبابليين حينا ، وعلى عهد الرومان حينا . وانتهى الاضطهاد بتدمير الهيكل وتشتيت اصحابه فى عهد القيصر ادريانوس . لم يزد عدد الذين شردوا على هذه الصورة على خمسين الفا ، طبقا لأوثق المصادر . وهذا يدل على أن الذين شردوا هم رجال الدين دون سواهم ، أما سكان فلسطين فلم يتعرضوا لهذا التشريد ، بل ظلوا فى أوطانهم ولم يبرحوها

●

ولا بد للمرء ان يكون بالغا أقصى غاية من الغباء ، اذا استطاع أن يتصور أن هؤلاء الخمسين الفا من المشردين ، قد استطاعوا أن يلدوا — مع المذابح والاضطهادات المتكررة — خمسة عشر مليونا من الالمان والسلاف يدينون بالدين اليهودى

●

ان جلاء خمسين الفا من اليهود عن فلسطين فى عهد ادريانوس ، لم يترك البلاد خالية من السكان، بل لم يغير من طبيعة البلاد شيئا، وقد ازدادت عروبتها قوة بجلاء البيزنطيين عنها فى القرن السابع الميلادى ، عندما استولت عليها الجيوش العربية . وتوفر لفلسطين منذ ذلك الحين الحكم العربى والجنسية والثقافة العربيتان . واصبحت فلسطين جزءا لا يتجزأ من الوطن العربى الكبير، تشاطره ما يجرى عليه من احداث وما يصيبه من سعادة وشقاء . ولكن فلسطين ليست مجرد جزء من الوطن العربى ، بل هى قلب العالم العربى ، والعمود الاوسط فى صرحه الضخم، وعروبة فلسطين دين يدين به أبناء هذا العالم العربى المجيد ، الذى لم تفزعه الصيحات الاستعمارية ، والدعاية الصهيونية ، فلم يدخر وسعا فى جمع كلمته ، وحشد ابنائه، لكى يفدى عروبة فلسطين بالمهج والارواح

محمد عوض محمد

وثيقة

إعلان الاستقلال الفلسطيني

على أرض الرسالات السماوية الى البشر على أرض فلسطين ولد الشعب العربي الفلسطيني ، نما وتطور، وأبدع وجوده الانساني والوطني عبر علاقة عضوية، لا انفصام فيها ولا انقطاع ، بين الشعب والأرض والتاريخ بالثبات الملحمي في المكان والزمان، صاغ شعب فلسطين هويته الوطنية، وارتقى بصموده في الدفاع عنها الى مستوى المعجزة ،فعلى الرغم مما آثاره سحر هذه الأرض القديمة وموقعها الحيوي على حدود التشابك بين القوى والحضارات... من مطامح ومطامع وغزوات كانت تؤدي الى حرمان شعبها من امكانية تحقيق استقلاله السياسي، الا أن ديمومة التصاق الشعب بالارض هي التي منحت الأرض هويتها، ونفحت في الشعب روح الوطن.

مطعما بسلالات الحضارة، وتعدد الثقافات، مستلهما نصوص تراثه الروحي والزمني، وامل الشعب العربي الفلسطيني، عبر التاريخ، تطوير ذاته في التوحد الكلي بين الارض والانسان وعلى خطى الانبياء المتواصلة على هذه الارض المباركة، أعلى على مئذنة صلاة الحمد للخالق ودق مع جرس كل كنيسة ومعبد ترنيمة الرحمة والسلام.

ومن جيل إلى جيل ، لم يتوقف الشعب العربي الفلسطيني عن الدفاع الباسل عن وطنه. ولقد كانت ثورات شعبنا المتلاحقة تجسيدا بطوليا لإرادة الإستقلال الوطني.

ففي الوقت الذي كان العالم المعاصر يصوغ نظام قيمه الجديدة كانت موازين القوى المحلية والعالمية تستثني الفلسطيني من المصير العام. فاتضح مرة أخرى ان العدل وحده لايسير عجلات التاريخ.

وهكذا انفتح الجرح الفلسطيني الكبير على مفارقة جارحة: فالشعب الذي حرم من الاستقلال وتعرض وطنه لاحتلال من نوع جديد، قد تعرض لمحاولة تعميم الاكذوبة القائلة «أن فلسطين هي أرض بلا شعب، وعلى الرغم من هذا التزييف التاريخي ،فان المجتمع الدولي، في المادة ٢٢ من ميثاق عصبة الامم لعام ١٩١٩ وفي معاهدة لوزان لعام ١٩٢٣، قد اعترف بأن الشعب العربي الفلسطيني شأنه شأن الشعوب العربية الاخرى ، التي انسلخت عن الدولة العثمانية هو شعب حر مستقل.

ومع الظلم التاريخي الذي لحق بالشعب العربي الفلسطيني بتشريده، وبحرمانه من حق تقرير المصير، اثر قرار الجمعية العامة رقم ١٨١ عام ١٩٤٧ الذي قسم فلسطين الى دولتين، عربية ويهودية ، فان هذا القرار مازال يوفر شروطا للشرعية الدولية تضمن حق الشعب العربي الفلسطيني في السيادة والاستقلال الوطني.

ان الاحتلال القوات الاسرائيلية الارض الفلسطينية واجزاء من الأرض العربية، واقتلاع غالبية الفلسطينيين وتشردهم عن ديارهم، بقوة الارهاب المنظم، واخضاع الباقين منهم للاحتلال والاضطهاد ولعمليات تدمير معالم حياتهم الوطنية. هو انتهاك صارخ لمبادئ الشرعية ، ولميثاق الامم المتحدة ولقراراتها التى تعترف بحقوق الشعب الفلسطينى الوطنية، بما فيها حق العودة وحق تقرير المصير، والاستقلال والسيادة على ارض وطنه.

وفى قلب الوطن وعلى سياجه فى المنافى القريبة والبعيدة، لم يفقد الشعب العربى الفلسطينى ايمانه الراسخ بحقه فى العودة، ولا ايمانه الصلب بحقه فى الاستقلال، ولم يتمكن الاحتلال والمجازر والتشريد من طرد الفلسطينى من وعيه وذاته - لقد واصل نضاله الملحمى ، وتابع بلورة شخصيته الوطنية من خلال التراكم النضالى المتنامى ، وصاغت الإرادة الوطنية اطارها السياسى ، منظمة التحرير الفلسطينية ممثلاً شرعيا ووحيدا للشعب الفلسطينى ، باعتراف المجتمع الدولى. متمثلا بهيئة الامم المتحدة ومؤسساتها والمنظمات الاقليمية والدولية الاخرى. وعلى قاعدة الايمان بالحقوق الثابته، وعلى قاعدة الاجماع القومى العربى، وعلى قاعدة الشرعية الدولية، قادت منظمة التحرير الفلسطينية معارك شعبها العظيم، المنصهر فى وحدته الوطنية المثلى، وصموده الاسطورى امام المجازر والحصار فى الوطن وخارج الوطن وتجلت ملحمة المقاومة الفلسطينية. فى الوعى العربى وفى الوعى العالمى، بصفتها واحدة من أبرز حركات التحرر الوطنى فى هذا العصر.

ان الانتفاضة الشعبية الكبرى، المتصاعدة فى الارض المحتلة مع الصمود الاسطورى فى المخيمات داخل وخارج الوطن. قد رفعا الادراك الانسانى بالحقيقة الفلسطينية وبالحقوق الوطنية الفلسطينية الى مستوى اعلى من الاستيعاب والنضج، واسدلت ستار الختام على مرحلة كاملة من التزييف ومن خمول الضمير، وحاصرت العقلية الاسرائيلية الرسمية التى ادمنت الاحتكام الى الخرافة والارهاب فى نفيها الوجود الفلسطينى.

مع الانتفاضة، وبالتراكم الثورى النضالى لكل مواقع الثورة يبلغ الزمن الفلسطينى احدى لحظات الانعطاف التاريخى الحادة ويؤكد الشعب العربى الفلسطينى، مرة اخرى حقوقه الثابتة وممارستها فوق أرضه الفلسطينية.

واستنادا إلى الحق الطبيعى والتاريخى والقانونى للشعب العربى الفلسطينى فى وطنه فلسطين وتضحيات اجياله المتعاقبة دفاعا عن حرية وطنهم واستقلاله وانطلاقا من قرارات القمم العربية، ومن قوة الشرعية الدولية التى تجسدها قرارات الامم المتحدة منذ عام ١٩٤٧، ممارسة من الشعب العربى الفلسطينى لحقه فى تقرير المصير والاستقلال السياسى والسيادة فوق أرضه.

فأن المجلس الوطنى يعلن،باسم الله و بإسم الشعب العربى الفلسطينى قيام دولة فلسطين فوق أرضنا الفلسطينية، وعاصمتها القدس الشريف.

ان دولة فلسطين هى للفلسطينيين اينما كانوا. فيها يطورون هويتهم الوطنية والثقافية ويتمتعون بالمساواة الكاملة فى الحقوق ، وتصان فيها معتقداتهم الدينية والسياسية وكرامتهم الانسانية ، وفى ظل نظام ديمقراطى برلمانى يقوم على اساس حرية الرأى وحرية تكوين الاحزاب ورعاية الاغلبية حقوق الاقلية واحترام الاقلية قرارات الأغلبية، وعلى العدل الاجتماعى والمساوة وعدم التميز فى الحقوق العامة على اساس العرق أو الدين أو اللون او بين المرأة والرجل، فى ظل دستور يؤمن سيادة القانون والقضاء المستقل وعلى اساس الوفاء الكامل لتراث فلسطين الروحى والحضارى فى التسامح والتعايش السمح بين الاديان عبر القرون.

إن دولة فلسطين دولة عربية، هى جزء لايتجزأ من الأمة العربية. من تراثها وحضارتها ، ومن

طموحها الحاضر الى تحقق اهدافها فى التحرر والتطور والديمقراطية والوحدة. وهى اذ تؤكد التزامها بميثاق جامعة الدول العربية، وإصرارها على تعزيز العمل العربى المشترك، تناشد ابناء امتها مساعدتها على اكتمال ولادتها العملية، بحشد الطاقات وتكثيف الجهود لانهاء الاحتلال الاسرائيلى.

وتعلن دولة فلسطين التزامها بمبادئ الامم المتحدة واهدافها، وبالاعلان العالمى لحقوق الانسان، والتزامها كذلك بمبادئ عدم الانحياز وسياسته.

وإذ تعلن دولة فلسطين انها دولة محبة للسلام ملتزمة بمبادئ التعايش السلمى، فانها ستعمل مع جميع الدول والشعوب من أجل تحقيق سلام دائم قائم على العدل واحترام الحقوق، تتفتح فى ظله طاقات البشر على البناء ويجرى فيه التنافس على ابداع الحياة وعدم الخوف من الغد فالغد لا يحمل غير الأمان لمن عدلوا او ثابوا الى العدل.

وفى سياق نضالها من أجل إحلال السلام على أرض المحبة والسلام، تهيب دولة فلسطين بالامم المتحدة التى تتحمل مسؤولية خاصة تجاه الشعب العربى الفلسطينى ووطنه، وتهيب بشعوب العالم ودوله المحبة للسلام والحرية أن تعينها على تحقيق اهدافها، ووضع حد لمأساة شعبها، بتوفير الامن له. وبالعمل على انهاء الإحتلال الإسرائيلى للاراض الفلسطينية.

كما تعلن فى هذا المجال انها تؤمن بتسوية المشاكل الدولية والاقليمية بالطرق السلمية وفقا لميثاق الامم المتحدة وقراراتها. وإنها ترفض التهديد بالقوة او العنف أو الارهاب، أو باستعمالها ضد سلامة أراضيها واستقلالها السياسى، او سلامة أراضئ أى دولة أخرى. وذلك دون المساس بحقها الطبيعى فى الدفاع عن اراضيها واستقلالها.

وفى هذا اليوم الخالد، فى الخامس عشر من تشرين الثانى (نوفمبر) ١٩٨٨، ونحن نقف على عتبة عهد جديد، ننحنى إجلالا وخشوعا أمام أرواح شهدائنا وشهداء الامة العربية الذين اضاءوا بدمائهم الطاهرة شعلة هذا الفجر العتيد، واستشهدوا من أجل أن يحيا الوطن. ونرفع قلوبنا على ايدينا لنملاها بالنور القادم من وهج الانتفاضة المباركة، ومن ملحمة الصامدين فى المخيمات وفى الشتات وفى المهاجر. ومن حملة لواء الحرية: اطفالنا وشيوخنا وشبابنا، اسرانا ومعتقلينا وجرحانا المرابطين على التراب المقدس وفى كل مخيم وفى كل قرية ومدينة. والمرأة الفلسطينية الشجاعة، حارسة بقائنا وحياتنا، وحارسة نارنا الدائمة، ونعاهد أرواح شهدائنا الابرار، وجماهير شعبنا العربى الفلسطينى وامتنا العربية وكل الاحرار والشرفاء فى العالم على مواصلة النضال من اجل جلاء الاحتلال، وترسيخ السيادة والاستقلال اننا ندعو شعبنا العظيم الى الالتفاف حول علمه الفلسطينى والاعتزاز به والدفاع والدفاع عنه ليظل أبداً رمزاً لحريتنا وكرامتنا فى وطن سيبقى دائما وطننا حرا لشعب من الاحرار.

«بسم الله الرحمن الرحيم»
«قل اللهم مالك الملك تؤتى الملك من تشاء وتنزع
الملك ممن تشاء وتعز من تشاء وتذل من تشاء
بيدك الخير انك على كل شئ قدير»
«صدق الله العظيم»
١٩٨٨/١١/١٥

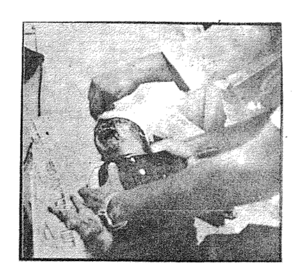
وثيقة

قرار الجمعية العامة للأمم المتحدة:

الصهيونية كيان عنصري

أتخذت الجمعية العامة للأمم المتحدة فى نوفمبر ١٩٧٥ قرارا تاريخيا باعتبار الصهيونية شكلا من أشكال العنصرية والتمييز العنصرى. كان القرار مقدما من مجموعة من ٢٦ دولة عربية وغير عربية، وحصل على أغلبية ٧٢ صوتا ضد ٢٥ صوتا وامتناع ٣٢ دولة عن التصويت. وهذا نص القرار:

«انطلاقا من القرار الذى اتخذته الجمعية العامة للأمم المتحدة عام ١٩٦٢ حول الغاء كافة اشكال التفرقة العنصرية والذى يقضى بأن كل نظرية تدعو إلى التمييز والإستغلال العنصرى هى نظرية زائفة عمليا ومدانة اخلاقيا وتشكل حالة خطرة اجتماعيا، وانطلاقا من قرار الجمعية العمومية في عام ١٩٧٣ الذى ادان التحالف غير المقدس القائم بين العنصرية فى جنوب أفريقيا وبين الصهيونية، فقد خلصت الجمعية العمومية فى ١٧ تشرين الأول ١٩٧٥ اخذة بعين الاعتبار كل هذه القرارات... تقرر اعتبار الصهيونية شكلا من اشكال العنصرية والتمييز العنصرى».



معارك الكاريكاتير
أثناء أزمة الخليج

سامى البلشى

من المعروف أن الشعب المصرى من أكثر شعوب العالم استعداداً ا للسخرية... وربما يرجع هذا الى أن سبعين قرنا من الحكم الاستبدادى قد أورثته عبقرية فى التحايل على ظروف القهر، ومحاربتها بالنكتة التى أصبحت من أمضى الاسلحة الصحفية حديثا ، وربما أمضاها على الأطلاق. فقد شهدت الصحافة المصريه منذ مولدها فى القرن الماضى ظهور فن الكاريكاتير كأبرز وسائل النقد السياسى والاجتماعى. كما حفلت الساحة الصحفية المصرية بالعديد من الصحف الكاريكاتورية الخالصه، وأبرز أمثلتها التنكيت والتبكيت لعبد الله النديم والبعكوكه وغيرهما.

وبصرف النظر عن أن رواد فن الكاريكاتير المصرى الأوائل لم يكونوا مصريين، إلا أننا لايمكن أن نغفل الرسوم الكاريكاتورية. لرواد مصريين عظام أمثال رخا وزهدى وغيرهما التى كان لها دور ملموس فى مسيرة الكفاح الوطنى المصرى ضد الاحتلال الانجليزى والسراى وحتى الآن، فلم يكن من المستغرب اذا أن تضم السجون المصريه من بين نزلائها من سجناء الرأى ممثلا أو أكثر لفن الكاريكاتير المصرى، من بين أولئك الذين كانت تثير رسومهم الناقدة حنق الحكومات المستبدة وعملاء الأستعمار

وعلى مدى حوالى النصف قرن الماضية افتقرت الساحة المصرية الى مجلة متخصصة فى فن الكاريكاتير- ربما لو أعدنا قراءة الجزء السابق من المقال لأدركنا السبب بسهولة- وسادت الصحف المسماة «بالقومية» رسوم كاريكاتوريه «قومية» بالتبعية- ان جاز التعبير- بعد أن أدركت الحكومات خطورة ذلك السلاح الرهيب المسمى بالكاريكاتير. ولم تعدم تلك الحكومات أن تجد من بين ارباب ذلك الفن- الذى كان ابرز سماته الثورية والمعارضة- من يقبل أن تكون ريشته رهن أمر الحكومات المتعاقبة، تعادى من يعاديها وتصادق من يصادقها دون التزام مبدئى محدد. فكل من يعارض الحكومة القائمة أصبح موضعا للاستهزاء والاهانة دون أى حدود للتدنى أو الأسفاف



كشيمة نظرائهم من أصحاب مقالات الرأى التابعة للحكام بحيث أصبحنا نكاد نتنبأ بماستكون عليه رسوم أولئك الرسامين بالأمر، كلما انقلب النظام القائم على أحد رموز المعارضة- سواء فى الداخل أو الخارج- بدءا من تصويره فى شكل المجنون بالطاسة فوق رأسه، والمتخلف عقليا الذى يبول على نفسه، ثم صورة المعارضة بالبزازة واناء التبول الخاص بالرضع، إلى صورته مضروبا بالقفا أو الشلوت.. الى صورته تحت حذاء رمز الحكومة الحالية... وغيرها من مظاهر الأسفاف التى أصبحت محفوظه عن ظهر قلب وشكلت تياراً لصاحبها ضمن رسامى الكاريكاتير، الذين أصبحت تفرد لهم أفضل المساحات فى الصحف والمجلات القوميه، بل أحيانا تخصص لهم صفحات بأكملها على حساب القارئ العادى الذى يقتطع ثمن الصحيفة من قوته اليومى أملا فى الحصول على خدمه صحفية محترمة.

ولم تخل الساحة بالقطع من ذلك النفر من الرسامين القابض على جمر مبادئه برغم كل مايتعرض له من تعسف وأهمال وفرض التعتيم على أعماله أعلاميا وقتلها جماهيريا بالأصرار على مخطط تمييع اذواق الجماهير والهبوط بها لتتؤاءم مع انتاج أصحاب تيار النفاق.

وتأتى حرب الخليج، أو حرب تحرير الكويت ، أو حرب تدمير العراق- أيا ما كان الأسم الذى تسمى به وفقا لرأى مسميها من الأحداث- لتصبح الشغل الشاغل للمواطن العربى، والمصرى بالتحديد الذى استقطبته الأحداث تماما- وألهته حتى عن مشاكله الشخصية- فكان لزاما على رسامى الكاريكاتير- باعتبارهم قادة رأى- أو هكذا يجب أن يكونوا- أن يحددوا مواقفهم على ساحه الرأى بشأن هذه الأزمة. وشاءت الصدفة- أو ربما لم تكن مصادفه- أن يتواكب مع بداية الأزمة ظهور مجلة كاريكاتورية متخصصة لأول مرة منذ فترة بعيدة ، ذات غلاف قشيب، والوان بديعة، ومساحة معقولة. ضمت هذه المجلة بين جنباتها عددا كبيرا من رسامى الكاريكاتير



المصريين ذوى الاتجاهات المتنوعة- كما أعلن- فاستبشرنا خيرا برغم ماتردد عن مصادر تمويلها، اذ أن سيطرة هذا العدد من المصريين- بهذا التنوع- على مجلة كاريكاتورية متخصصة يمنى النفس بزاد دسم من الرسوم المرحه ذات القدرة الراقية على الأضحاك ، والجرأة المطلوبه فى اتخاذ المواقف- المتنوعة بالطبع-

الا أن النتيجة جاءت مخيبة لأمال الكثيرين من أولى النوايا الحسنة، فما أن بدأ سباق رسامى الكاريكاتير فى الصحف والمجلات القومية والمعارضة للتعبير عن رأيهم بشأن الأزمة، حتى انكشف الخندق الحقيقى الذى وقفت فيه مجلة كاريكاتير، بالتزام تام وصارم، لم يشذ عنه أحد رساميها بابداء رأى مخالف.

وكانت حرب الخليج فرصة حددت بوضوح هوية الخنادق التى يقف فيها رسامونا المعاصرون، ففى حين اتفق الجميع- تقريبا- على ادانة الغزو العراقى للكويت، حيث لم يكن لمؤيديه صوت يسمع، اختلفت التوجهات بشأن حل الأزمة،فآثر رسامو الصحف المسماه بالقومية ومعهم رسامو مجلة كاريكاتير الانحياز التام غير المنقوص لرأى النظام الحاكم ليس فى مصر وحدها بل فى أمريكا نفسها فى ضرورة الحرب، ولو كانوا قد ناصروا الحرب لتحرير الكويت فحسب لاعتبرناها وجهة نظر شخصية تخطئ وتصيب، وأمكن ابتلاع الأمر، وانما تعدت الرسوم كل الحدود، لتشمت فى تدمير العراق وقدراته العسكرية، واصبحت الاشادة بامريكا وحلفائها- الذين مازال كل بيت مصرى يحتفظ بذكرى مساندتهم لاسرائيل فى كل الحروب ضد مصر ممثلة فى شهيد أو معوق أو جريح- والشماته فى العراق هى نشيد الصباح الذى تطالعنا به رسوم الكاريكاتير فى الصحف القوميه وصحيفة الوفد المعارض!! ومجلة كاريكاتير.

واذا تصفحنا مثلا أعداد صحيفه الأخبار، لوجدنا تأكيدا لما ذكرناه من قبل. فبعد أن تخصص



إحدى خطب الزعيم الهامة جدا

رسام الأخبار الشهير فى السخرية المتدنية من الرئيس القذافى أثناء الخلاف بين نظام الحكم فى مصر والحكم الليبى، أصبح عليه الآن بعد أن تغير سير الرياح أن يحمل نفس الوسائل ونفس الرسومات بعد أن تغير شخص الرئيس الليبى بالرئيس العراقى. واذا به ينشر رسما تعليقا على ماتردد من حاجة اطفال العراق الى الألبان يصور مجموعة من النساء الكاشفات الصدور والمتطوعات لارضاع الأطفال بشكل مثير، وكأنهن داعرات. ثم يصور فى رسم آخر وصدام يرضع من ثديها بشكل مبتذل يدعو للغثيان. وأخرى والملك حسين «يعاينها» قبل أن تسافر الى العراق، وغيرها من رسومات تتطاول على كل من رفض الحرب وطالب بحل عربى للأزمة سلميا لتجنب تدمير العراق جيشا وشعبا وحضارة.

واذا انتقلنا الى جريدة الأهرام نجد رسام الجريدة الأول يحاول أن ينافس رسام الأخبار فى النقد المتدنى، فيصور فى أحد رسومه صدام يجرى عاريا وفوق رأسه طاسة، ويجرى خلفه العالم فى صورة رجل يحمل قطعه من الملابس لكى يعطيها له ومن أعلى الرسم صورة الشمس تضع يديها فوق وجهها وتقول «ياكسوفى -ياكسوفى...ياكسوفى».. ان دل هذا على شئ فإنما يدل على عجز رسامى الحكومه عن التعبير بأسلوب أكثر رقيا عن رأيهم فى قضية تمس كل قيم العروبه والكرامة والسيادة كما تمس المصالح المادية للشعوب العربية. الأمر الذى يدل على تبعيه رؤيه الرسام لتوجيهات من سلمه هذه المساحة من الجريدة.



ان ماحفلت به تلك الرسوم من تهليل وتكبير واشادة بانتصارات الجيش الأمريكى وتابعيه، على كل من شعبينا فى العراق والكويت معا، يكاد يشعرك أن جيشنا هو المنتصر على قوات العدو الصهيونى، وأن الأرض العربيه فى الجولان وجنوب لبنان وفلسطين قد تطهرت من دنس الأستعمار الأجنبى. بل أن جريدة الوفد تأتى بأحد الرسامين الذى طالما قدم العديد من الرسومات



الملتزمة، بل وقدم وجهه نظر محترمة من أزمة الخليج فى مجلة روزاليوسف وجريدة الوحدة السودانيه وجريدة الاهرام «ويكلى» الجديدة وغيرها من الصحف والمجلات، فاذا به يسير مع التيار الذى اتبعته جريدة الوفد، فينشر بها رسما تحت عنوان «استخدام المدنيين دروعا بشرية» يصور صدام يحمل شخصا مربوطا بالحبال ومكتوبا عليه «الشعب العراقى». يتصادف أن هذا الرسم يعقب اغارة الطائرات الأمريكية على مخبأ للمدنيين فى قلب بغداد مما أدى الى مصرع أكثر من ٦٠٠ شخص معظمهم من النساء والأطفال، ويتواكب هذا الرسم مع محاولات الأعلام الغربى اليائسة لتبرير الغارة البشعه على المدنيين بأن المخبأ كان يخوى عسكريين، الأمر الذى كذبه المراسلون الأجانب فى بغداد، الذين ذكروا أنهم لم يشاهدوا بالمخبأ ايه آثار لآلات عسكرية أو استكشافية وانما عشرات من الجثث المتفحمة لأطفال لايزيد طولهم عن متر. وتحت عنوان «صدام يقول أنه يمكنه الصمود ست سنوات» يرسم شخصين يقول أحدهما للآخر «وايه يعنى ٦ سنين ماهو الميت بيصمد للأبد». الغريب أيضا أن هذا الرسم جاء فى الوقت الذى طالعتنا فيه الصحف، عن المذبحه الأمريكية ضد الشعب والجيش العراقيين، رغم موافقة العراق على الآنسحاب ورفض اسرائيل لوقف القتال قبل تدمير القوا ت العراقية وإبادة ماتبقى من حياة فى المدن والأهداف المدنية.

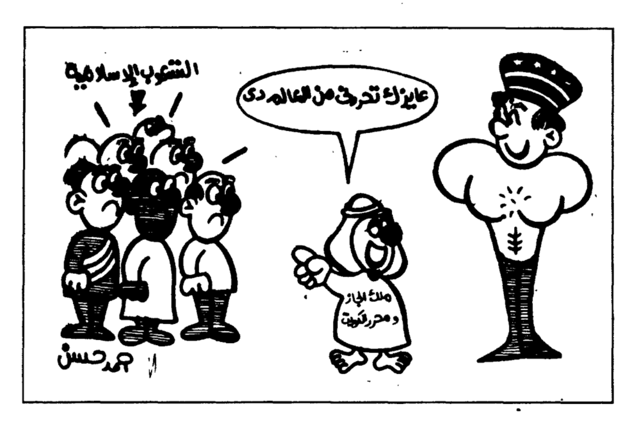
ثم يخرج علينا الرسام الأول بجريدة الوفد بصورة أخرى من صور الشماتة فى ماحل بالشعب العراقى الشقيق، فيرسم مجموعة من أفراد الشعب العراقى يتبادلون التعليقات التى تجاوزت حد السخريه من صدام،لتمس مشاعر أفراد الشعب العراقى نفسه فها هو أحد العراقيين يتصل من الخارج ليطمئن على ذويه فى العراق، فيرفع سماعه التلفون ويقول «ألو... جورياتشوف... وحياه والدك مباهرة عشان أوصل أطمن على الولاد والمدام». وفى الجانب الآخر من الرسم اثنان



يتنازعان على صاروخ مكتوب عليه «اسكود» يقول أحدهم وهو يحمل الصاروخ: «خازوقى ويبقول خازوقه!»!!.

نعود الى مجلة كاريكاتير، والتى كنا - كما ذكرنا من قبل - نأمل أن نرى على صفحاتها تنوعا فى الآراء، يعكس ماقيل فى الدعايه عند صدورها من أنها تحوى بين دفتيها أعمالا لرسامين من مختلف المشارب الفكريه. إلا أن انخراط المجلة ضمن نفس التيار المهلل للحرب والمتشفى فى العراق حكومة وشعبا، أصابنا بقدر كبير من المرارة خاصة أن المجلة بالفعل كانت تضم على الأقل اسما رائدا من رواد الكاريكاتير له تاريخه الفنى والوطنى الملتزم منذ الاربعينيات، والذى طالما دفع ثمن التزامه المبدأى سجنا ومطاردة فى الرزق عن طيب خاطر، ولم يزده ذلك على مدى تاريخه الاعمقا فى الالتزام وجرأة فى قول مايعتقد أنه حق دفاعا عن قضايا امته، ألا وهو الأستاذ زهدى العدوى. وللحق فقد نشرت المجلة له رسما واحدا يحذر من الحرب قبل بدايتها صور فيه اله الحرب وهو يتعجل ساعة الصفر. ويبدو أن الأستاذ الكبير قد شعر أن هذا النوع من الرأى مرفوض داخل أعداد المجلة، فأثر أن يبتعد عن معالجة موضوعات الأزمة كليه بدلا من أن يقدم مالايرضى ضميره عنه، ولجأ - لفترة - الى معالجة الواقع الاجتماعى المصرى المعاصر مستلهما رموز الحضارة الفرعونية فى رسومه، ويبدو فى النهاية ان ضميره لم يستطع أن يتحمل مايشكله العمل ضمن ذلك «الوسط» من عبء نفسى، فانسحب مؤكدا على أن العملة الرديئه مازالت تطرد العملة الجيدة حتى فى عالم الكاريكاتير.

وبانسحاب «الأستاذ» من المجله، أصبحت الأمور داخلهما طبيعيه ومتسقه مع توجهات القائمين عليها. وحفلت المجلة منذ بداية صدورها حتى الآن بالعديد من صور التناول المبتذل للأزمة من تأييد للحرب وتدمير ديار بنى العمومة العرب على أيدى قوات العم سام الذى أصبحت



تكال له كل آيات الفخار والاكبار. فيرسم أحدهم فى العدد السادس بالصفحة الثالثة صدام بين مجموعة من رسامى المجلة، يجذبه أحدهم من ملابسه ويضربه الآخر على قفاه، ويقول أحدهم اللآخر: «فلان وفلان وفلان بيلونوا على صدام حسين» مشير الى أن «التلوين» فى صفحة ١٦، ١٧. وعندما نقلب صفحات مجلة كاريكاتير العدد الثامن نجد رساما آخر لايتورع وهو كبير السن عن أن يرسم صدام تحت حذاء يمثل التحالف (بقيادة أمريكا).. وعلى غلاف العدد السابع، رسم لصدام من الخلف مكتوب عليه «أحدث صورة «للمهيب الرمز» ننشرها من قفاه نظرا لشدة الكسوف»، وتشاء الصدفه أن نجد فى نفس العدد فى الصفحة السابعة صورة فوتواغرافيه ضمن رسم كاريكاتورى لفنان آخر شبيهه برسم الغلاف، فهل هو توارد أفكار، أم ماذا ؟!.

كذلك يعود رسام الأخبار ليتشفى فى الشعب العراقى على صفحات مجلة كاريكاتير، فيصور مظاهرة من الهياكل العظمية تهتف بالروح بالدم حنكمل المشوار». وهذا الرسم لايحمل الا معنى واحدا، وهو التشفى والأستهزاء بضحايا الهجمات الاستعمارية، لمصلحه بوش وشوارزكوف.

ويعود نفس الرسام ليكرر نفس الأسلوب الذى بدأه مع العقيد القذافى. ولكن فى هذه الحاله يتعدى السخرية من الأشخاص، الى الأستهزاء بالقوة العسكرية العراقية التى لانعتقد أن أحدا يختلف فى كونها قدرة عربية، وتعليقا على سلاح الغاز العراقى ينشر رسما يصور صدام وهو يهرول للحمام ويقف خلفه جنديان يقول أحدهما للآخر«ربنا يستر الظاهر ساعه الصفر قربت»... وغيرها من رسومات تتطاول على كل من رفض الحرب، وطالب بحل للأزمة سلميا لتجنب تدمير العراق جيشا وشعبا وحضارة، فيقوم بتصوير بعض رؤساء الدول كأقزام يتسابقون لكى يمنحهم صدام الألقاب.

ووجه اعتراضنا هنا، ليس موقف هذه الصحف من صدام الشخص أو غزوه للكويت.. فلا



يستطيع منصف أن يدافع عن صدام الحاكم الذى هو ديكتاتور ودموى وفاشى منذ ان تولى الحكم بمعنى أنه لم يبت ليلة أول أغسطس ديمقراطيا، ثم ظهرت عليه أعراض الديكتاتوريه فجأة فى صبيحة اليوم التالى. أو أنه كان يمارس ديكتاتوريته ودمويته سرا فلم تفطن الى حقيقته صحفنا القوميه التى طالما طبلت له، وأضفت عليه الكثير من سمات الزعامه والبطولة. كما لايستطيع منصف أن يبرر غزو دولة لأخرى تجاورها مهما سيق فى ذلك من مبررات. ولكن أشد مايؤلم النفس، أن نتجاوز إدانة الغزو وادانه حكم الفرد، الى ادانه الشعب العراقى بأكمله والتجريح فى قدراته والشماتة فى قواته.

كما أن من انساقوا فى هذا التيار، لم يذكروا موقفهم ولو مرة واحدة من الهيمنه الأمريكية على المنطقة الى الحد الذى لم تكن الدول العربية المشاركة فى التحالف رسميا ازاء تعلن موقفها أى تطور فى الأحداث (المبادرتان السوفييتان والأعلانات العراقيه المتتاليه بقبول الانسحاب) الا بعد صدور البيان الرسمى من البيت الأبيض... لم يعلق أحد رسامى هذه الصحف مثلا على أن الغارات الجويه كانت مركزة وبكثافه اثناء الأحداث على بغداد والبصرة وسائر المدن العراقية- دعك من سخافة حجه أن مائة ألف طلعة على بغداد كانت قاصرة على ضرب العسكريين- ولم تكن موجهة الى مسرح العمليات الحربيه- لم يشر أحدهم الى مااعلنته وسائل الاعلام الغربية نفسها عن أن الغارات على مدن العراق التى اعقبت تقديم المبادرة السوفيتيه الاولى وحتى وقف اطلاق النار كانت أعنف الغارات منذ بدء الحرب!! كما لم يتحدث أى منهم عن أن هناك اطماعا غريبة وراء هذه الحرب، وإلا فلماذا لم تذهب تلك القوات الى الجولان وجنوب لبنان والأراضى المحتلة فى فلسطين لتنفيذ قرارات الأمم المتحدة والشرعية الدولة بالقوة؟.

ان مايدفع الى الارتياب فى دوافع هذا التيار، انهم أثاروا غبارا كثيرا حول جانب واحد من

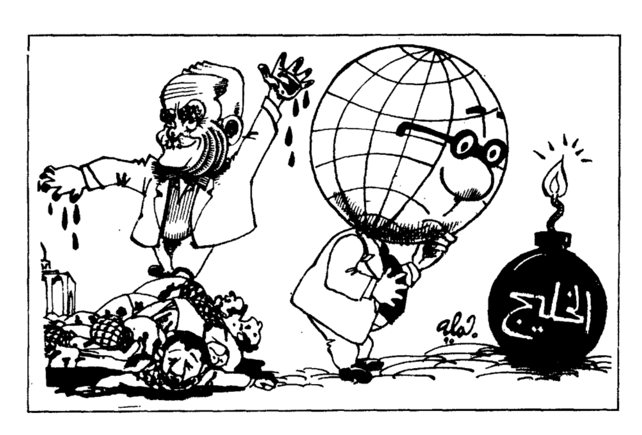


الأزمة وتجاهلوا عمدا جوانبها الأخرى، مشاركة منهم فى محاولات تجميل الوجه الاستعمارى الشائه لقوات التحالف. وتسابقوا ضمن بقية المتسابقين من ساسة وقادة واعلاميين الى تقديم قرابين الولاء للسيد الجديد.

وعلى الجانب الآخر، كانت هناك بعض صحف المعارضة التى اتفقت تحليلاتها للأزمة على ضرورة حل الأزمة عربيا... وطالبت بإعطاء فرصه أكبر لمحاولات الحل سلميا، وأهمية إبعاد المخالب الاستعمارية قدر المستطاع عن مناطق الثروة فى المنطقة، وحذرت من نوايا رسم خريطة جديدة للعالم العربى تكرس فيها حالة التبعية الى الأبد.

وبالرغم من اختلاف منطلقات كل من صحيفه الأهالى ومجلة اليسار والشعب ومصر الفتاة، الأمر الذى انعكس على أسلوب تناول كتابها ورساميها للأزمة.. إلا أن المحصلة كانت موقفا وطنيا سجلته كل منها، وسيحسب- بالطبع- لصالحها تاريخيا.

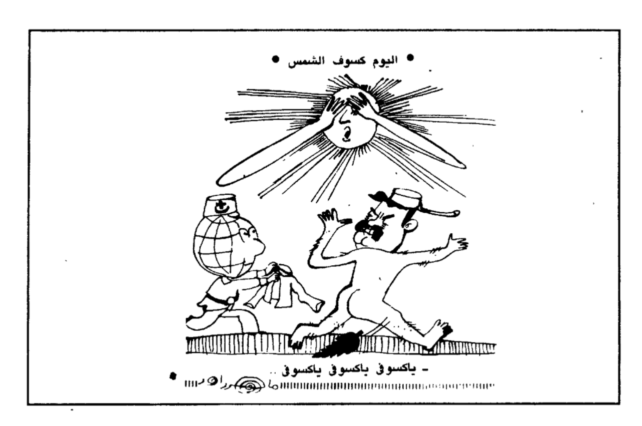
فصحيفه الشعب- التى تحرص فى السنوات الأخيرة على تأكيد طابعها الأسلامى- عمدت الى أثارة الحس الدينى، ولجأت بصورة أكبر من زميلاتها الى أسلوب التهييج العاطفى والحماسى، والتأكيد على فكرة ان القوات المتحالفه تدنس أراضى المسلمين المقدسه.. وتقتل شعب العراق المسلم.. وأبراز عدم جواز لجوء المسلم للإستعانه بغير المسلمين لقتال اشقائه المسلمين، فقدم الفنان أحمد حسن مجموعة من الأعمال الكاريكاتوريه التى تعبر عن ذلك. بل وفتحت الجريدة صفحاتها لبعض الفنانين الذين تتفق وجهه نظرهم مع وجهه نظر الجريدة فى هذه القضيه حتى وإن اختلفت توجهاتهم فى القضايا الاخرى عن موقف الجريدة. وعلى سبيل المثال قدم أحمد حسن رسما صور فيه رجلا عربيا مكتوبا على جلبابه «ملك الجاز ومحرر الكويت» يشير الى مجموعة هى الشعوب الاسلاميه، ويقول للبطل! العم سام «عايزك تحررنى من العالم دى».



اما جريدة الأهالى والتى نجحت الى حد كبير فى اتباع اسلوب موضوعى، ومنهجية عقلانية فى تناول الأزمة. فحرصت منذ البدايه على تأكيد رفضها للغزو العراقى للكويت، والسخرية من ادعاءات نظام الحكم العراقى تبريرا لهذا الغزو.. وفى نفس الوقت، الادانه الصارمه لتدخل القوات الاجنبية فى المنطقة، والحرص على قدرات العراق العسكرية والحضاريه، من منطلق قومى وتقدمى، باعتبارها قدرات عربيه فى المقام الأخير. وكذلك التحذير من المخططات الاستعمارية المستقبليه فى المنطقة، كما لم يفتها فضح سلوكيات شيوخ البترول وأمرائه الذين اعماهم الترف والثراء عن الولاء الحقيقى لشعوبهم، والذين ارتموا فى احضان الاستعمار الغربى حفاظا على عروشهم فقط دون أى اعتبار لمصالح رعاياهم. وتبارى الفنان الكبير بهجت مع الفنان الواعى محبى اللباد فى تقديم ابداعاتهما المعبرة الهادفه، كما شارك الفنان القدير حجازى ببعض الرسوم الافتتاحيه فى أعداد كثيرة من الأهالى، وأيضا عدد من الرسامين الآخرين الذين جاء انتاجهم معبرا وناضجا أمثال محسن ومحمد حاكم وغيرهم.

واتفقت مجلة اليسار مع الأهالى فى المنطقية والمعالجة الموضوعية الى حد كبير. وان كانت امكانية اليسار باعتبارها مجلة شهريه، ذات مساحة تزيد عن ٩٥ صفحة، أكبر من حيث التحليل والتأصيل.

وعبر رساموها- وابرزهم حجازى الذى تتصدر رسومه أغلفة المجلة- كما هو الحال بالنسبة لكتابها عن موقف تقدمى واضح رافض للتدخل الأجنبى فى المنطقة، ومندد بحالة التبعية، كما ركزت المجلة على الدعوة للربط بين قضية الكويت وباقى قضايا منطقة الشرق الأوسط، وحرصت على ابراز التناقض فى الموقف الغربى من فكرة الشرعية الدولية وقرارات الأمم المتحدة بالنسبة لكل من القضيتين الفلسطينية والكويتيه.



اما صحيفة مصر الفتاة، فبالرغم من حداثه عهدها، الا أن موقفها الوطنى الواضح من الأزمة أتاح لها فرصه عظيمه لتثبيت أقدامها على الساحة، واكتساب احترام عدد كبير من جمهور القراء، ولمع رسام الكاريكاتير الشاب عمرو سليم فى التعبير ببراعة عن مختلف جوانب الأزمة، وركز بشكل خاص على آثار مايحدث على المواطن المصرى البسيط بالتحديد.. ونجح فى أن يبرز بوضوح ارتباط مايحدث فى الخليج بمجريات الحياه اليوميه فى مصر.

وأخيرا، وكما أثبتت خبرة التاريخ، ان الاحداث الجسام هى التى تظهر معادن الرجال، ربما كان هذا ما أردت التأكيد عليه فى هذا الاستقراء السريع لساحه الكاريكاتير المصرى، ومواقف فرسانه ازاء ملمة اجتاحت عالمنا العربى. لعلى لم أكن مغالبا فى نقد البعض، وعسى أن اكون قد وفقت فى اعطاء كل ذى حق حقه.

المشروع الوطنى بين العرابيين وثورة ١٩١٩

د. غالى شكرى

لم تكن هزيمة الثوره العرابية هزيمة لمشروعها، وانما كانت تعويقا لهذا المشروع أتاح للإحتلال الاجنبى المباشر ان يعرقل المسار الوطنى للتحديث. وكان الانحلال التدريجى لسلطة الخلافة العثمانية تمهيدا لصياغة الهوية الوطنية فى إطار دستورى جديد.

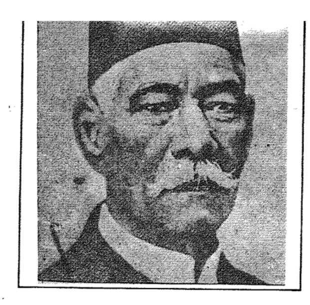
نتيجة لذلك تقاطع المشروع الوطنى فى اطار العلاقة بين المثقف والسلطة عند نقاط ابرزها استمرار الوعى بالثورة فى أحزاب ورجال ومؤسسات. كان مصطفى كامل بين تأثير عبد الله النديم وتأثير على مبارك قد اختار طريقا ثالثا ليس هو طريق الراعية الهامشى (الراديكالى). وانما هو مصطفى كامل "باشا" المقرب من الخديوى، وهو ايضا الخطيب والصحفى والنديم، يتحرك فى الدائره التى تربط بين الباب العالى والوطنية المصرية، دائرة الفئات البينية لشبه البرجوازية التى رأت فى الاسلام ايديولوجيتها الجاهزه المستقرة ذات التجسيم السلطانى- العثمانى، ورأت فى الغرب "عدوا صليبيا" لا بأس من مغازلته بأسلحته (الحضاره التكنولوجية). وكما كان محمد عبده والنديم وجهين للمثقف - الداعية، كذلك كان مصطفى كامل ومحمد فريد، فقد كان هذا الآخير فى قيادة "الحزب الوطنى" الجديد هو الأكثر راديكالية وهامشية، ومن ثم فقد مات فى منفاه الإضطرارى الذى لجأ إليه من مطاردة السلطه له. وكان قد غادر مصر عام١٨١٢ ومات فى المانيا- ويالها من مفارقة تلك الأقدار المأسوية- عام ١٨١٩. وهو عام اشتعال "الثوره" بمعنى

تجسد "الوعى فى حركة وفعل لم ينفصلا عن الحركة العرابية وفعلها. وأنما بدت اللحظة التاريخية كأنها استئناف للحكم الذى صدر بحق العرابيين.

وكانت نقطة التقاطع الثانية أنه فى ظل الإحتلال الأجنبى المباشر، لامجال لذاكرة السلطة الوطنية (الجيش) ان تمارس الحكم، وإنما تتعدد اطراف الحكم- بالإنتصار والإنكسار- بين سلطة الإحتلال وسلطة القصر وسلطة الصفوة المدنية. وهى مراتب فى سلطة قد تتحالف كلها فى مصلحة واحده وقرار موحد، وقد تتباين قوة وضعفا وتختلف قواها الإجتماعية وغاياتها السياسية، وقد تتصادم وسائلها فى الحكم وقراراتها.. ففى الوقت الذى كان يؤسس فيه مصطفى كامل حزبه، وهو اقرب الى الأستانه وممثلها فى مصر كان أحمد لطفى السيد يقول"ان اميرا شريفا مسلماً كأميرنا يدين بكثير من عرشه للإسلام وخلافة المسلمين لجدير بأن يقول كما قال عمر: من رآى منكم فىّ اعوجاجا فليقومه (١)

وقد كان لمصر حكومة يعرف الناس جميعا أنها كانت متأثره بالسلطة دون الأمة، وما كان لهذه قِبلٌ تلك الأ الطاعة العمياء. وكم ين مجلس النواب المصرى فى عهد الخديو اسماعيل ليغيرّ من حالة استئثار الأمير بالسلطة ولا من حالة الأمة من الاستكانة والضعف" (٢) لذلك تنشط ذاكرة الشرعية- حين يضعفون من ذاكرة السلطة الوطنية -فى اتجاهاتها الثلاثة المعروفه: حق المساواه، العدالة (القانون)، وحق التغيير (الثورة) وحق المعرفة (المنبر) أما الحق الأول فقد جسده ذلك القاضى العظيم الذى حقق مع عبد الله النديم فى طنطا قاسم امين (١٨٦٣-١٩٠٨) الذى جيئ بوالده الكردى الى مصر فى عهد اسماعيل، وكانوا قد أخذوه رهينة من الجدّ الأمير الكردى فى الأستانة. ودخل أمين الجيش وأصبح اميرالاى وتزوج من سيدة مصرية هى كريمة، احمد بك خطاب. وقد بعث ابنه قاسم الى مونبلييه فى فرنسا لدراسة القانون، وعاد من هناك فى ١٨٨٥. وكانت المؤلفات المعروفة فى مصر حينذاك هى "حقائق الاخبار" لعلى مبارك و"آثار الافكار ومنثور الازهار" لعبد الله النديم و"النكات وباب التيارات" لمحمد عثمان جلال، و"القول السديد فى الاجتهاد والتجديد" لرفاعه الطهطاوى. وكانت هناك مجلة "روضة المدارس"، وجمعية المعارف لنشر الثقافة، وبالطبع دار الاوبرا. وكان قاسم امين قد انضم فى فرنسا إلى جمعية العروة الوثقى التى نصت لائحتها- وقد صاغها الشيخ محمد عبده- على النظر الى حال المسلمين "ويراعى تمكين الفكر وتأسيس الارتباط حتى يكون عند كل واحد ان مصلحة الكل بمنزلة مصلحة الشخص او اعلى"(٣)

وفى عامين متتاليين اصدر قاسم امين "تحرير المرأه" عام ١٨٩٩و"المرأه الجديدة" عام ١٩٠٠ وكرفاعه الطهطاوى فقد كان كتابه الثانى اكثر راديكالية من كتابه الأول. والطهطاوى ايضا فى





"المرشد الأمين" كان صاحب النداء المبكر للمساواه فى التعليم بين الذكر والانثى (وهناك تأويل لكلمة أمّيِ ان مصدرها الأم التى لم تكن فى القديم تعرف الابجدية). وكان محمد عبده ايضا من اصحاب الاجتهاد فى النص لمصلحة المساواه بين المرأه والرجل. أما قاسم امين فقد جسّد حق المساواه (العدالة) بين الرجل والمرأه فى نصّ مدعم بالاسلام موثق بالقرآن. وهو فى ذلك اقل راديكالية بكثير من المفكر التونسى الطاهر حداد (١٨٩٩-١٩٣٥) صاحب "إمرأتنا فى الشريعة والمجتمع" (١٩٣٠) وبالرغم من ذلك فقد حُرِّم على قاسم أمين بعض الإمتيازات الخاصة بالقضاه كاستدعائه لحفلات قصر عابدين "فلم يثبطه شئ من هذا بل وجد فيه نوعا من الاغراء بالثبات والاستقرار"(٤). واتهموه "بالمروق عن الدين وبتحريض النساء على الفساد"(٥) و"بلغ السّفه بأحد المعارضين حدّ الايذاء، فقد ذهب الى بيته وطلب ان يجتمع بزوجة قاسم على انفراد تطبيقا لدعوته،(٦). وحملت عليه جريدة "اللواء" حملة شديده وطويلة.

وكتب محمد فريد وجدى انه "اذا كانت المرأة مساوية للرجل من الجهتين الجسمية والعقلية، فلماذا خضعت كل هذه الالوف من الأعوام لسلطان الرجل وجبروته" (المؤيد ٣٠-٩-١٨٨٩). وتواصلت الردود على قاسم امين فى مؤلفات كاملة وامتدت المعركة الفكرية- السياسية الى دمشق وبغداد. وصدر على التوالى: "تربية المرأه والحجاب" لمحمد طلعت حرب فى١٨٩٩ثم "السنة والكتاب فى حكم التربية والحجاب لمصطفى القاياتى والجليس الأنيس فى التخدير عما فى تحرير المرأة من التلبيس لمحمد أحمد حسنين البولاقى و"خلاصة الأدب الحسينى الرفاعى، وقطرات فى السفور والحجاب لمصطفى الغلايينى و"قولى فى المرأه" لمصطفى صبرى ورسالة فى مشروعية الحجاب لمصطفى نجا ورسالة الفتى والفتاه لعبد الرحمن الحمصى (ويمكن مراجعة امتدادات السجال فى العراق والشام عند جميل صليبا "الاتجاهات الفكرية فى بلاد الشام ص. ١٤٠ وما بعدها). ولربما كان اكثر المعارضين اهمية هو طلعت حرب رمز الكفاح من أجل الإستقلال الاقتصادى، بل وهو

مؤسس شركات التمثيل والسينما فى موازاة بنك مصر. وهو يتميز بالعقلانية والإنصاف فقد وصف قاسم امين بالوطنية (التى كانت تعنى لطلعت حرب الكثير) وشهد له بالعلم والنية الحسنة، واضاف انه "لاشيئ يمنع المرأه من التوسع فى العلوم والمعارف اذا وجدت عندها قابلية من نفسها وكان وقتها يسمح لها به. كما انه لاشيئ يمنعها من الاعمال بعض مايتعاطاه الرجال على قدر قوتها وطاقاتها" (٧) ومعنى ذلك ان طلعت حرب كان يخشى - لفرط حساسيته الوطنية- المساس بالهوية المستقلة للشعب المصرى بما تعنيه من عادات وتقاليد وقيم وازياء و"روح" و"ثقافة"

وكان يخفف من ضراوة الهجوم على قاسم امين ان بعضاً من اساتذته واصدقائه وقفوا الى جانبه يؤيدونه كسعد زغلول الذى لازمه فى تلك الفتره واعانه على احتمال مايلقى"(٨).

واتخذت "المنار" الاسلامية الاتجاه والقوية برشيد رضا وأستاذه الشيخ محمد عبده موقفا ايجابيا من قاسم امين فقالت "ان اكثر المنتقدين يسيرون فى انتقادهم الى غير هدى ويثرثرون بما تمليه عليهم خيالاتهم التى أثارتها اهواؤهم وعاداتهم (١٥-٧-١٨٩٩). ثم عادت الى القول بأنه "اذا توهم بعض القراء ان ماورد فى كتب الفقهاء من استحسان عدم كشف وجه المرأه وعدم مخالطتها بالرجال دفعاً للفتنه هو من الاحكام الدينية التى لا يجوز تغييرها، فنقول ان هذا الاعتراض مردود بأن الاحكام الشرعية جاءت فى الغالب مطلقة وجارية على ما تقتضيه العادات الحسنة ومكارم الاخلاق، ووكلت فهم الجزئيات إلى أنظار المكلفين، ووضعتها تحت اجتهاداتهم، وعلى هذا جرى العمل بعد وفاه النبى بين اصحابه واتباعه" (٢٦-٨-١٨٩٩). وكان من وثائق تأييد قاسم "رسالة فى نهضة المرأه المصرية والمرأه العربية" لعبد الفتاح عباره و"اكليل غار على رأس المرأه" و "النسائيات" لجورجى نقولا باز. كانت نسبة النساء العاملات فى ذلك الوقت لاتتجاوز ٢ فى المائة (عام ١٨٩٧). وكان اختيار القاضى قاسم امين "لحق المساواه" بين الجنسين انتقالا بالمثقف التقنى- الخبير (القانونى) الى دائره الشرعية عبر فكرة العدالة بعيدا عن الخبره السلبية فى اطار الدولة (على مبارك) وبعيدا عن الخبره الإيجابية فى اطار الشوره، وانما فى المكان الذى يربط الدولة بالشوره، وهو المجتمع. كان القاضى قاسم امين الذى مات فى عام وفاه المحامى مصطفى كامل، اول بشائر الاقتحام النهضوى للعلاقات البرجوازية الممسوخة والمشوهة، فالعلاقة بين الرجل والمرأه كانت تمثل ركيزة سلّم القيم الزراعية فى المجتمع شبه الاقطاعى، وكان تدنى قيمة المرأه ووضعيتها القانونية غير المساوية لوضعية الرجل ومكتنها فى دائرة المحرمات وانعكاسات ذلك على معايير العلاقات الاجتماعية والضوابط الدينية ومعانى الجسد ودلالات الشعور قد صاغ حدوداً للمنطوق والمكتوب وأتاح حيزا واسعاً للمكبوت والمسكوت عنه. وبالرغم من أنه كان قد مضى حوالى سبعة عشر عاماً على "مرشد" الطهطاوى، الا ان رفاعه كان مثقفا

شاملاً لا تحتل هذه القضية العينية المباشرة مساحة كبيرة فى مشروعه. أما قاسم أمين فقد كان الإنجاز التاريخى لمثقف النهضة التقنى فى تحديث "القانون" مجسدا العدالة وحق المساواه فى النقطة الاكثر مركزية والأعمق دلالة: تحرير المرأه، والمرأه الجديدة وفى الوقت نفسه -وعلينا ان ننتبه- فقد بادر قاسم أمين بالرد على كتاب دار كور "مصر والمصريون" (١٧٩٣) بكتاب مضاد عنوانه "المصريون"١٨٨٤ قبل ان يكتب حرفا عن تحرير المرأه أو المرأه الجديدة يرد فيه على معتقدات الدوق داركور حول مصر والإسلام. وهو بذلك وضع تقليداً سار عليه محمد عبده الذى نشر رده الشهير على هانوتو عام ١٩٠٣ وكان قد سبق له ان ترجم للأفغانى رسالته فى "الرد على الدهريين عام ١٨٨٥. ولاننسى فى هذا السياق أن محمد عبده قد عين عام ١٨٨٩ قاضيا بالمحاكم الأهلية وفى ١٨٩١ عين قاضيا بمحكمة الإستئناف ومعنى ذلك ان "القانون" أو العدالة لم تكن عنصرا دخيلا على من جمع بين الاسلام والغرب من موقع الاستقلال المنفتح على الآخر. ولكن محمد عبده كان جزءا من ذاكرة الشرعية التى جسمها الأزهر فى رصيده وعنفوانه. اما قاسم امين فقد كان وهو يعاصر محمد عبده جزءا من ذاكرة جديدة للشرعية بعد هزيمة الثوره من جهة واستمرارها على نحو مغاير من جهة اخرى. وكان "حق المساواه" أو العدالة التى صاغها قاسم امين من نقاط التقاطع التى فرضتها المتغيرات.

وكانت نقطة التقاطع الثالثة فى هذه المتغيرات هى "الرأى العام" الذى انتقل اليه من الازهر دور المثقف الجماعى عبر الحزب، وحق المعرفة عبر المنبر.

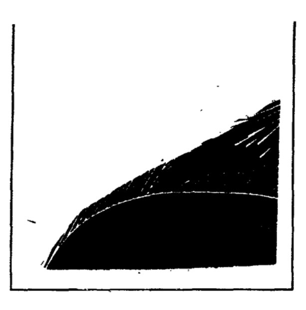
ولعل احمد لطفى السيد الذى مارس فى حزب الأمة وفى "الجريده" وفى ترجمته ارسطو والتأليف الادبى والسياسى كان كمصطفى كامل السياسى (= الحزب والتأليف والصحافة والخطابة) فى طليعة المهتمين ببلورة "الرأى العام" الذى يفترض جمهورا من مختلف القوى الإجتماعية قاسمه المشترك القدره على استقبال الآراء المختلفة واتخاذ مواقف سياسية منها. اصبح فى الإمكان للنظام السياسى ان يضم السلطة والمعارضة، فشرعيتهما واحدة. يقول احمد لطفى السيد "ليس كل الناس يستطيعون ان يدفعوا ثمنا غالياً فى حرية الرأى، بل من السهل على المتأمل فى تصرفات الناس ان يجد الامثلة الكافية لاقتناعه بأن كثيرا منهم لايشترى هذه الحرية الأ بالثمن البخس، ولايقتنيها الأ اذا جاءته مجانا ولم تكلفه فى اقتنائها خساره ولا عناء" (الجريده١٦-٥-١٩١٢). وكان احمد لطفى السيد هو الذى رد على كتاب اللورد كرومر "مصر الحديثة ثم بكتابه الذى نشره على حلقات فى "الجريده" باسم "الانجليز فى مصر".

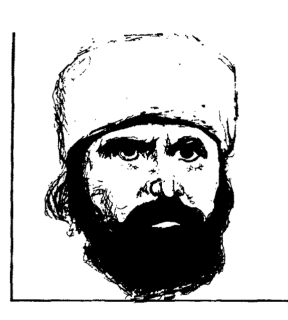
ولأن احمد لطفى السيد سيكون على رأس "منبر المعرفة" حين تولد وتنمو اكبر مؤسساته -الجامعة- فقد مهدت بكلامه عن "الرأى العام" وبالاشاره الى كتابه "الانجليز فى مصر" الذى

واصل فيه تقليد محمد عبده وقاسم امين فى الرد على "الغرب"-لأن الثلاثة - ومن سيوالى هذا التقليد- من اعمدة التفاعل المستقل مع الحداثة الغربية، ومركز الفكر القومى، بل ومحوره بالنسبة لأية أمة تريد ان تلحق بركب الحياه المعاصره الذى سارت اوروبا فى طليعته. ومن هنا فإنهم لم يشاءوا ان يسيروا بهذا التعليم على الطرق المؤدية بالضرورة الى قيام جامعة لمصر الحديثة، وانما اكتفوا بتطوير عدد من المدارس العليا لتخريج من يعملون فى خدمة الحكومه من المهتمين دون ان يجمعها تنظيم جامعى"(٩) ويضيف سليمان حزين "..واستقرت بالجامعة سلطة لم يكد الناس يتعرفون عليها، وهى سلطة الفكر فى بلد كان على طريق بناء استقلاله السياسى وحريته السياسية القومية جميعا(...) كانت الجامعة فى مصر الحديثة عنوان الاستقلال القومى الجديد"(١٠).

وليس مصادفة ان سعد زغلول تلميذ محمد عبدة وقائد المرحلة المدنية من الثوره هو رئيس اللجنة التى تولى قاسم امين اماناتها بأن يكون طلب العلم فى مصر وسيلة لمزاولة صناعة او الالتحاق بوظيفة، بل تطمح فى ان نرى بين ابناء وطننا طائفة تطلب العلم حبا للحقيقة وشوقا الى اكتشاف المجهول، منه يكون التعلم للتعلم. نود ان نرى من ابناء مصر كما نرى فى البلاد الاخرى عالما يحيط بكل العلم الانسانى، واختصاصيا اتقن فرعا مخصوصا من العلم ووقف نفسه على الالمام بجميع مايتعلق به، وفيلسوفا اكتسب شهره عالمة ، وكاتبا ذاع صيته فى العالم، وعالما يرجع اليه فى حلّ المشكلات ويحتج برأيه. امثال هؤلاء هم قادة الرأى العام عند الامم الاخرى"(١١). القى هذا الخطاب كما اسلفت فى الخامس عشر من ابريل ١٩٠٨ قبيل الافتتاح الرسمى للجامعة فى العام ذاته، فأصبحت منذ ذلك الوقت (الى عام ١٩٢٥ الذى تحولت فيه الى جامعة رسمية) "منبر المعرفة" جنبا الى جنب مع الصحافة التى كانت قد خرجت من اطار سلطة الدولة، وتعددت اختياراتها السياسية والثقافية واسست قلعة حصينة "للرأى العام" مؤازراً للسلطة او المعارضة، ولتماوجات السلطة واتجاهات المعارضة.

وكانت نقطة التقاطع الرابعة هى محور كل التقاطعات، حيث قاد سعد زغلول تلميذ محمد عبده "حق التغيير" منطلقا من جهاز الدولة- اذ كان وزيراً عدة مرات- يستقطب الرأى العام الى جانب مجموعة المبادئ الليبرالية التى سبق للحركة العرابية ان حملت أعباءها. ولكن تغيُّب ذاكره السلطة الوطنية عن الفعل الشعبى عام ١٩١٩ قد غيَّب عناصر من المشروع- كالبعد العربى - لم يكن ممكنا استحضارها فى ظل الإحتلال. كانت البرجوازية المصرية قد أخذت طريقها فى النمو المنفصل عن التطور الإجتماعى العربى المنسحب تدريجيا من اسار الخلافة العثمانية والتابع رأسيا وافقيا للهيمنة الغربية. هكذا اقبل الصعود البرجوازى المصرى قطريا يركز على الهوية الوطنية





المصرية فى ابان توافقها مع محاولة الاقتصاد الوطنى اختراق سقف التبعية. واصبح الجلاء والدستور الشعار الاقل طموحاً من الشعارات العرابية، ولكنه المدخل "الواقعى" الى تحديث النهضه فى الفكر الوطنى الآخذ فى التبلور حينذاك. ولم يحل ذلك دون نفى سعد زغلول إستمرارا لتقاليد السلطة الاجنبية وسلطة القصر على السواء. وفى الطريق إلى منفى جبل طارق يؤدى احد الضباط التحية العسكرية لصفية زغلول المعروفة فى ذلك الوقت بأم المصريين ويهمس لها "بلغى سعد باشا ان الجيش وضباطه وقواده معه وتحت امره ورهن اشاره معاليه، فشكرته على ذلك. وعند المرفأ تقدم احد العمال من الفحامين وحيّاها فى ادب، وقال لها: انى مستعد للسفر مع عصمتك للتشرف بخدمتك، لست بمفردى، بل جميع العمال تحت امرك"(١٢).

تلك كانت حالة المشروع الوطنى بعد اقل من أربعين عاماً على هزيمة العرابين، وهى حالة اجتماعية- ثقافية تجزم بأن الحركة العرابية لها استمراريتها التى تلائم المرحلة التاريخية الجديده، فهناك انجازات كالاعلان الرسمى باستقلال مصر(٢٨ فبراير ودستور١٩٢٣ وبرلمان حكومة١٩٢٤ بقيادة سعد زغلول. وهناك ايضا الاخفاقات المتتالية التى تشكل فى مجموعها اجهاضاً للثوره الوطنية وانكسارا فى مسار النهضة كانت الاوتوقراطية فى بنية الحكم والثيوقراطية فى بنية المجتمع مضافا اليهما السلطة الاجنبية التى تدعمهما قد نجحتا فى إجهاض الشرعية الدستورية الوليده.

وكانت ذاكرة الشرعية قد انتهت إلى المتغيرات الجديده فى "الدعوات" و"الخبرات" و "المؤسسات" كدعوه قاسم أمين وتأسيس الجامعة والقيادة المدنية لاستمرار الثوره فى ظل تغييب ذاكره السلطة الوطنية (الجيش) واضعا ف الازهر. وكان الخديوى عباس الطامح فى الخلافة هو الذى حارب محمد عبده وإصلاحاته وبالاخص "تحديثه" للأزهر وتجديده للإسلام، فانتهز فرصتة الاحتفال بخلع الكسوة على الشيخ عبد الرحمن الشربينى إماماً للجامع الازهر- وهو عدو

الاصلاح والتجديد ومحمد عبده- وقال:"ان الجامع الأزهر قد أسس وشيد على أن يكون مدرسة دينية اسلامية تنشر علوم الدين الحنيف فى مصر وجميع الاقطار الإسلامية.. وأول شيئ أطلبه أنا وحكومتى أن يكون الهدوء سائدا فى الأزهر الشريف، والشعب بعيدا عنه، فلا يشتغل علماؤه وطلبته الأ بتلقى العلوم الدينية النافقة البعيدة عن زيغ العقائد وشغب الأفكار، لأنه هو مدرسة دينية قبل كل شيئ" وقد رد الشيخ الشربينى التحية الخديوية بأن "غرض السلف من تأسيس الازهر اقامة بيت لله يُعبد فيه ويؤخذ فيه شرعه ويؤخذ الدين كما تركه لنا الائمة الأربعة رضوان الله عليهم وأما الخدمة التى قام بها الأزهر للدين ولايزال يؤديها فهى حفظ الدين لاغير، وما سوى ذلك من امور الدين وعلوم العصر فلا علاقة للازهر به ولا ينبغى له"(١٣).

كان ذلك فى الثالث عشر من مارس١٩٠٥ وهو عام وفاة محمد عبده بعد استقالته من الازهر، فأردف الشربينى "ان الذى حدث من شأنه ان يهدم معالم التعليم الدينى فيه ويحول هذا المسجد العظيم الى مدرسة فلسفة وآداب تحارب الدين وتطفئ نوره فى هذا البلد وغيره من البلاد الاسلامية.. وانى اسمع منذ سنوات بشئ يسمونه حركة فى الازهر أو إصلاح الأزهر، ولكننى لم ار لهذه الحركة وهذا الاصلاح من نتيجة تذكر سوى انتشار الفوضى فى ربوعه"(١٤).

تغييب الجيش كذاكرة للسلطة الوطنية وإضعاف الازهر كذاكره للشرعية العربية الاسلامية انعكسا على ثورة١٩١٩ ولكنها كانت قد اخرجت الوعى باستمرارية الثوره الى حيز الوجود، فهى قدأشاعت بالرغم من اجهاضها مناخاً للحرية والإستقلال، ولكنها بسبب السيطرة الاجنبية والحكم الاوتوقراطى والبنية الثيوقراطية للمجتمع لم تستطع حماية منجزاتها. وليس معركة "فى الشعر الجاهلى" لطه حسين(١٩٢٦) او "الاسلام واصول الحكم" لعلى عبد الرازق (١٩٢٥) الأ نموذجا دالاً على استمرارية الثورة واجهاضها معاً، على النهضة والسقوط معاً. وهو نموذج سبقته وتلته رموز أخرى فقد جرى لشاعر الاحياء الكلاسيكى احمد شوقى ما جرى لزميله العرابى محمود سامى البارودى بالرغم من أن شوقى قد ولد "بباب اسماعيلا" كما قال اذ تم نفيه خارج البلاد. كذلك جرى لشاعر العامية المصرية العظيم بيرم التونسى ماجرى لزميله العرابى عبد الله النديم بالرغم منأان التونسى لم يكن خطيب الثوره. وتم اغلاق البرلمان فى عام افتتاحه (١٩٢٥) وأغلقت أبواب الصحف. كان الملك فؤاد تكرارا لطموح عباس حلمى فى الخلافة، وكان الازهر قادراً على مشايعته ومبايعته والترويج له.

هوامش

(١) احمد لطفى السيد- مبادئ فى السياسة والادب والاجتماع- كتاب الهلال١٩٦٣ (ص٥٨) والمقال منشور آصلا بعنوان "مذهبنا ومذهبهم" فى "الجريدة" عدد ٢٥ (٦-٤-١٩٠٧)

(٢(المرجع السابق (ص٢٨) والمقال منشور بعنوان "حقوق الامة وحقوق الحكومة" فى "الجريده" عدد١٣ (٢٣ -٣-١٠٧)

(٣) ماهر حسن فهمى - قاسم امين- المؤسسة المصرية العامة-٢٨ ١٩٦٣(ص٤٧)

(٤) محمد حسين هيكل- تراجم مصرية وغربية- القاهره ١٩٢٩ (ص١٨٧)

(٥) ابراهيم عبده ١- تطور النهضة النسائية - القاهره ١٩٤٥ (ص٧٥)

(٦) ماهر فهمى- المرجع السابق (ص١٥٩)

(٧) محمد طلعت حرب- تربية المرأه والحجاب- (ص٥٩)

(٨) عباس محمود العقاد- سعد زغلول مسيره وتحية- القاهره١٩٣٦ (ص٥٢٧)

(٩) سليمان حزين- شجرة الجامعة فى مصر- القاهره ١٩٨٥ (ص١٦)

(١٠) المرجع السابق (ص١٠٤)

(١١) ماهر فهمى- مرجع سابق (٩٨و٩٩)

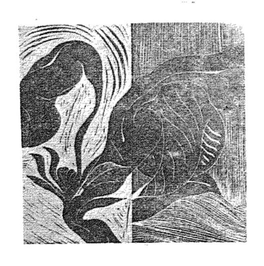
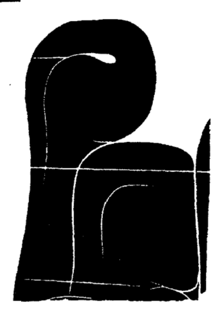
(١٢) فهمية ثابت - فى منفى جبل طارق- مطبعة الشمس الحديثة- القاهره (د.ت) ص٢

(١٣) عباس العقاد- محمد عبده - (ص ١٩٠)

(١٤)المرجع السابق (ص١٩١)

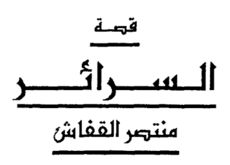


نصوص

قصص: منتصر القفاش/ عبلة الروينى/ كارلوس فونتيس (ترجمة شوقى فهيم)/ فؤاد مرسى/ عادل ناشد/ حسنى هلال

قصائد: أحمد اسماعيل/ محمود نسيم/ فتحى عامر/ محمود الكردوسى / محمد سعد شحاته



قصة

السرائر

منتصر القفاش

أدارها بين أصابعه قبل أن يضعها فى كوب الماء. لامست القاع ثم علت واستقرت قرب السطح، تخترقه بطرفها المحدودب. أخرجها وأدناها من أذنه. رجّها. سمع صوت السائل يتخبط. بجوانب القشرة. جفل قليلا. قد يندفق ويسيل على ذراعه. تركها بجوار الكوب. واتجه إلى غرفته.

ألن ينفد البيض الفاسد؟ من قبل كان يشترى على قدر حاجته. ويعيد مالا يرغب فيه. لا يعرف لماذا قرر شراء طاولة كاملة مع يقينه أن مابها لن يستقر كله فى القاع.

إلتفت فجأة ناحية النافذة. كثرت إلتفاتاته اليوم، وفى كل مرة يرنو إلى شئ يثق أنه لايراه.

قصاصات الأقمشة متعددة الألوان، مكومة فوق السرير. كلما اختار إحداها، قذف بها، وبدأ المفاضلة من جديد.

اللون لم يكن شاغله فى أى كتاب جلّده. وهاهو يبحث عنه. لايستطيع تحديده. تغيبه تلك القصاصات أو تبعثره فى تداخلها.

رغبة تراوده فى ترك الأوراق على حالها. بقاؤها طول هذه السنين، فى أماكن عدة ينفى احتياجها له، ويكفيه تتبع مواصلتها للحياة.

ردد بصوت عال "لم أر على ظهر جبل سمكة" خُطت فى ورقه كلما يقرر وضعها فى البداية، يتراجع ويتركها وسط الأوراق غير المرتبة. حينما عثر عليها لم تكن سوى حروف انتظمت لتجمع انواع السبب والوتد والفاصلة. ومع تقدمه فى قراءة الأوراق تمادت فى داخله. وتعددت ظلالها.

وصارت -أو كادت - حائطا يستند إليه كلما رغب فى التحديق. يرددها وأسئلة لا تبرحه، من المتكلم ولماذا ظهر الجبل، وهل النفى الباتر رد على من يوقن أن هناك سمكة أم صيحة من أنهى الرحلة بلا جدوى؟

يحمل الأوراق بين يديه. ولا يفرد ما انطوى. لم يزل على مبعدة منها. يداخلها لينتبه بعد حين أنه يدونها.

أكل ماكتب فيها إرتضى بإكتمال ما. بالتلفع بعباءته وهو لم يزل شابا يسعى إلى معهد طنطا الأزهرى ويحفظ متن أبى شجاع ومتن الأجرومية ويستذكر جزءاً من القرآن يوميا ويردد أيات معروفاً فضلها فى جلب الحب والسحر الجميل. أكل ماكتب فيها يلتمس أن يخطر فى باله لحظة سرعان ماتنقضى أو أن يرد عابراً فى حواراته مع الآخرين؟.

مايحيطه يتجاذبه، ويُسمعه خطواً يأتيه. يقدر هو على تسمية كل الأشياء داخل الغرفة وخارجها، يقدر على لمسها ونقلها إلى مايرتضيه من أماكن، يقدر على الكف عن تجميع تلك الأوراق وتجليدها.قدرته مازالت وإن كان لا يقوى على إحجام عينيه عن النظر إلى مالايراه.

هذا اليوم يتبدى وقائع حدث يشارك هو فيها بالبحث عن دور. أيامه الماضية يتذكرها فى يسر، يحدد كلاً منها بصفة أو فعل، هذا اليوم يتسرب من بين يديه، ويجهد فى امتلاك لحظة منه. إلتفاتاته فى كثرتها تشعره بأنه لم يبدأ. كل ماقرر فعله منذ الصباح، يجد نفسه مشغولاً بنهاياته.

أمسك بالقلم، وكتب مااشتراه. فكر فى عدم كتابة طاولة البيض والاكتفاء بترك مساحة خالية لها.

تعاوده رغبته القديمة فى الكف عن تدوين مشترواته، واستغراقه فى حساب قيمتها.

إرتاح إلى عثوره على اللون، لكنه غاب مع انتباهه أنه كان يحدق فى الكليم. لينتظر حتى يعثر على بقية الأوراق. ربما وقتها يأتيه اللون، أو يصير حراً فى الإختيار. فى داخله يستطيع استحضار جزء مما لم يجده .جملة. بيت شعر. اسم المرسل إليه. وصف لوجهها. استحضار يروح بعد حين فى مزج كل ما فى حوزته ولايتبقى سوى الحدس. استحضار يوقفه عند وجهه البعيد وهو يستند إلى أحد أعمدة الجامع البدوى، يتعرف على وسيلة جديدة لتقريب الحبيب بعد عجز كل ماجربه. تقرأ قوله تعالى وذللناها لهم فمنها ركوبهم ومنها يأكولون عدد اثنان وثمانون مرة على سكر أو تمر أو زبيب أو عنب أو أى شئ حلو وتعطيها لمن تريد محبتها فتأكلها فتحبك حباً شديداً ماعليه من مزيد، مجرب هذا الباب وصحيح.

انتساب الوجه المبتعد إليه يخايله من خلال اشياء غرفته، وألح عليه اليوم وهو يحدث بائعا.

درايته بمعالم قرى عديدة وتعرفه على عائلات منها تعينه على اقناع الشخص الذى يحاوره أنه من قريته ويلتمس هذا طريقاً لحكى ذكرياته سواء اذا كان من يسمعه ينتبه إليه أم انشغل عنه.

يكاد أن يصيح بامتلاكه لما يحيطه، لما يتذكره، للكلمات. لايهم أن هناك مانسيه ويسعى إلى إعادته. إمتلاك لايشقه إلا وجوه فى المرآة وتساؤله أى منها ينتسب للأوراق؟. ينظر فى اتجاه لا يحدده. يفتقد المكان بيد لامسته. من أين أتت؟.نهض، يراجع ما اشتراه بالأمس. قبل الأمس. الشهر الماضى. وقف أمام النتيجة. قطع الورقة وقرأ الكلمات فى ظهرها. وضعها فى حذر داخل كيس بلاستيكى ثم أعاده إلى مكانه يحاذى أكياساً تحمل أعواما مضت.

ردد أبياتا نظمها بعد مافرغ من شرح قصيدة متضمنة أنواع الزحاف والعلة. شعر وقتها وهو لم يزل طالباً بالمعهد الأزهرى أنه تبوأ مكانة بين شيوخه، وازدادت حدة مناقاشاته معهم مؤكداً من خلالها أنه يقارعهم الند للند، وانتهى الأمر برسوبه لم ينشغل بإيضاح حروف تلك الجملة. خطها فى الصفحة الأولى من كراسة الشرح، مكتفيا بإظهار كلمة الجبل. وأسفلها وضع اسمه. يتبادلان موقعهما أمام عينيه وفى النهاية تستقر "لم أر على ظهر جبل سمكة"

لا يهمه أن يجد بقية الأوراق. يرغب فى التعرف على مايحوم حوله، يجذب نظره، يلمسه، يجعله يردد أجزاء من شرحه. يرغب فى التعرف على ما انبعث من بقايا زمن بعيد. يحاول أن يتمسك بأشيائه، بغرفته، بعاداته اليومية لقاء ألا يواجه ما يجهله أعزل.

لم يفكر من قبل فى جمع مايكتبه. نثره بين صفحات الكتب والكراسات فى الآدراج، الصناديق. إنهمك عن جمعه بأن يضيف له، ويعبد أراض لم يطأها، بأن يكون صوته قويا قادراً على ألا يقتات من أحد. هو هذه اللحظة يقف فوق الأرض يخشى تصدعها يذكر نفسه بقراءة الفاتحة والإخلاص والمعوذتين قبل النوم ليأمن من كل شئ، وما زال يفكر أهىَ سورة القدر التى ستخبره بصنيعه طول عمره اذا كتبها فى خرقه من ثوبه مع اسمه وطواها فوق صدره وهو نائم؟.

سيجدها لو بذل جهداً أكثر. هى أخر ورقة كانت فى شرحه. كتب فيها اسمه حتى الجد السابع. الثامن . لا يتذكر. كل ما يعرفه فى زمنه الراهن الجد الرابع. وإن وجدها ربما ستلاقيه بشجرة عائلته، بفروعها الكثيرة وأوراقها التى تكاد أن تسقط، وجذعها المتعرج من كثرة الأسماء.

إرتدى جلباب الخروج. سيريحه ترك المكان من حضور ثقيل. شمل أشياء فى أحد الأركان بنظرة سريعة. الباب بشراعته المكسور زجاجها والمغطاة بقطعة كرتون فى انفتاحه يمنحه نوراً لا يعرف مصدره. يخطو نحو السلم وهو يلتفت إلى الوراء وقبل أن يضع قدمه على أول درجة نطق:-

من الذى يخرج الآن؟

نـص

هو لايبدأ... هى لاتنتهى!

عبلة الروينى

عائدة من تفاصيل الجنازة، متشحة بالهزيمة، وثياب الفرح...

كان حفار القبور، يملا الجثث نبيذاً، ثم يرفع جمجمة إلى أعلى نخب حكمته البليغة.. ويغنى!

هذا ماأغضب فولتير يوماً، فبصق على وجه هاملت، ولعن شكسبير البربرى فى رسالته الثامنة عشرة.

ليست مخيلة شكسبير، لكنها فظاظتنا،.. وحدها التى صعدت إلى خشبة المسرح لتحتل فصول الرواية بجدارة مذنبه.

عائدة من جنازة الخطأ...

نقيضان فى الموت نقيضان فى الحياة ..نقيضان فى الخطأ والصواب بينهما..

هذا هو الهول الذى دفع اللقاء إلى تناغم مستحيل.

(وجه):

لم ينتظر لمرة ثانية..

فى المرة الأولى سئم المسرح، القى بجثته فوق المقعد وجها معتلا، وعطبا منهمرا من كل الأطراف..

وحين أغلق الستار، وهم مسرعاً بالخروج... أنشد أغنية شريرة، عن عتمة لاتضم إلا الموحشين.. ومضى إلى زاوية البار، يسكر كى لايعد الأقداح.. ولايسمى الاشياء بما تسمى.

* كم مرة أفقدك العشق صوابك؟ امرأة تلعب دور الشرطى وشرطى يلعب كل الادوار.

* كم مرة أفقدك العشق صوابك؟ تكرار يفضى إلى عشق، وعشق منفى بالتكرار. .هنا يمكن وضع مفاهيم لاتدرك، وابتكار لغة للدمار..

يبدو لوهلة هيجيلياً- فإذا كانت الحقيقة لاتدرك فينبغى علينا وضع مفاهيم لاتدرك- لكنه لايضع شيئاً ولايتكلم، ان تكلم تناقض، فضح مابداخلة من طابع تحطيمى يقف عند حدود الجريمه.. جريمته نحو ذاته، وجريمته نحو الاخرين.. لم يستطع ان يمنحهم شيئاً، لانه لم يمتلك شيئاً

الأ خرابه وصمته، قناعاً لعبثية خرساء.

*كأسك!

حين احتشد الجمع، ودوت فى القاعة المغلقة دقات ثلاث، القى بالثوب ودور البطولة، وانسل هارباً...

فى الشارع الخلفى، أوقف سيارة فارهة لسيدة غريبة، عانق وجهاً لايعرفه.. وبكى!

قادم من سقوط ترفعه الآثام المتراكمة إلى ذروة خاوية..

«كل شيء مباح».... هذا هو العدم، هامش الهالكين، ودائرته المرعبة.

غياب يكرس للغياب، هذا عدمه أو هذا وجوده المحقق بمدى قدرة الاخرين على خلقه وصياغته، حين يواصل إنكاره لمسيرتهم، والسعى لإهلاكهم.

رؤية الدمار هى حدود بصره، واتساع مداه، وهى القيمة الوحيدة التى تسمح له بإعلان وجوده بحساسية مشتته.

أغمد خنجره فى القلب الغافل.. ثم تساءل بعفوية نادرة:

كم مشهد مسرحى لتكتمل الرواية دون تردد مكبث؟!

قناس كالرحيل.
(وجه):

لاتنتظر المؤلف حين تباغتها الفكرة...

مندفعة صوب العلاقة.. جوهر الحكاية، وصواب المسرح..

مندفعة صوب مدى يتسع لحجم النداء، يشبه أغنية وعصفوراً ينشد ربيعاً، ليكون القلب سيد الشجر.

مندفعة عكس الشيء، بيقين مخالف، فلا العصفور قادر ولا السماء صافية أو قريبة.

قادمه من جموح وعاصفة ونيران وريح...

وجه للتشتت..

وامرأة للصورة..

....

فى الفصل الأول: صعد السمك النادر

نحو الغيمة، وارتحل الازرق نحو سماء سرق كل الألوان..

حين انقلب البحر مات البطل الأول.

فى الفصل الثانى:

وجه يتبدد.. وجه ينحل.. وجه يرحل..

غرق الأبطال جميعاً..

لم يبق فوق المسرح إلابضع ظلال.

صرخ الجمهور الجالس فوق مقاعده، يرقب فى الساعات:

من يوقف هذا الطوفان؟!

....

...كيف تموت الفكرة؟

للموت نسيان، وللقلب ذاكرة وارفة..

من يحكى للموت أن التواريخ التى وشمت أحداثها فوق دمنا... لاتنمحى، وان الحكايات التى أبدعتنا- نصاً ابدياً- ابقى من ابطالها..

من يحكى للموت ان العلاقة لاتنتهى.

يوم مضى القطار جنوباً.. غالبتها هدأة الغياب.. هناك حيث البر الغربى مسكون بجمال صامت.

بكت المرأة العجوز على - حافة القبر- فراقاً ابدياً.. وحدها لم تعرف البكاء.. واصلت الفكرة دون انقطاع..

لاشىء يكتمل هى الهزيمة.. لاشىء يموت هى العلاقة،

تنتصر على السماء.

مندفعة صوب الفكرة..

مندفعة للمواصلة بجدارة لم تمتلك عمراً، فلم تصل إلى عمر جدارتها ولم تمسك بشىء،

....

عائدة من جنازة الخطأ..

من فرحة أهلكتنى، غالبت بها أحزاناً طويلة.. فغالبتنى دون حيطة واجبة.

كان هاجس الموت يلؤنى فأسابقه إلى أفق يتسع لنافذة، وفرح مؤقت.. وأصب طاقاتى فى مساحات لتحتوى القطره نهراً، سعياً وراء عمر اطول.

كنت أسابق الموت بمشاعر مسرفة، وإحاسيس تهدر قبل إعلانها.. فتكرس موتاً.

ثمه علاقة بين الحب، والموت..

أخطو بحسابات القلب، لأبحث عن موت أقل فتوصلنى خطواتى إلى حب هو موت أكبر.. فلا اتحاشى موتى.

رحت أعلق قلبى على بابه..

اسميته وهجاً، ثم خلته قمراً، وناراً لم يسرقها أحد..

هكذا صدقت خداع البصر، وخدعة أشد وطأة حين رفعت الشعار المقابل: كل شىء ليس مباحاً بينما أتناغم مع كل مباح لديه.

تدهشنى إجابة خاطئة، ثم اجابة خاطئة، ثم إجابات تخطىء دوماً.. فأنسى شكل السؤال.

الاجابة خاطئة، لان السؤال خاطىء.. هذه هى الحقيقة أو هذه هى الجريمة التى أعرضت وجهى عنها شوقاً إلى فرح مستحيل.

...

(مشهد مقترح):

سقط النورس..

لم يقتله البحر، قتلته زرقة صافية، وفرحة عالقة فى رياح لم تنتم الا إلى اندفاعاتها.

رفرف....

لم يكن سقوطك عند أقدام البحيرة، هو مانقرأه من سطور الحكاية..

جناحاك والافق، هما المشهد المقترح.

قصة من أمريكا اللاتينية

كم هي باهظة تكاليف الحياة

بقلم: كارلوس فونتيس

ترجمة: شوقي فهيم

كارلوس فونتيس واحد من أشهر الروائيين المعاصرين في أمريكا اللاتينية. ولد عام ١٩٢٠ في مدينة ميكسكوسيتي(١). كان أبوه يعمل في السلك الدبلوماسي والتحق كارلوس فونتيس بمدارس في مدينة واشنطن وسانتياجو (شيلي) وبينوس أيرس، ومدينة المكسيك. عمل في بداية حياته دبلوماسيا، ثم درس القانون واتجه تدريجيا إلى مهنة الكتابة. كان سفيرا لبلاده لدى فرنسا.

موت أرتميو كروز (١٩٦٤) و«أورا»، و«تغيير الجلد» و«تيرا نوسترا» (١٩٧٥)، ثم «علاقات بعيدة» «تُرجمت إلى الانجليزية عام ١٩٨٤)، وقد نشرت مجلة «الكرمل» العربية روايته «أورا»

(١) ورد في كتاب LATIN- AMERICAN LITERATURE TODAY أنه وُلد في مدينة بنما. ملحوظة: وردت قصة «كم هي باهظة تكاليف الحياة» في الكتاب السابق ذكره.

كم هى باهظة تكاليف الحياة

استيقظ سلفادور مبكرا جدا. لم يشعل سخان المياه وانما خلع سرواله القصير. انعشته قطرات المياه. دعك جسمه بالفوطه ثم عاد الى الحجرة. سألته أنا، وهى فى السرير، اذا ماكان يريد أفطارا، قال سالفادور أنه سيتناول فنجان قهوة فى أى مكان. أسبوعان والمرأة راقدة فى السرير وقد نحل وجهها وصار فى لون كعكة الزنجبيل .سألت سلفادور عما اذا كان المكتب قد بعث برسالة، وضع سيجارة بين شفتيه وقال أنهم يريدون أن تأتى هى شخصيا لتوقع.

تنهدت أنّا وقالت «كيف يتوقعون منى ذلك.؟.»

-قلت لهم أنك لاتقدرين الآن، ولكنك تعرفين عقليتهم».

-ماذا قال لك الطبيب؟

ألقى بالسيجارة غير المشتعلة عبر الزجاج المكسور فى النافذة ومر بأصابعه فوق شاربه وصدغيه.. ابتسمت أنّا واستندت بظهرها على حامل السرير الرقيق. جلس سلفادور إلى جوارها وأمسك بيدها وقال لها ألا تنزعج، وأنها سرعان ماستصبح عفية وتعود إلى عملها. جلسا صامتين، يحدقان فى خزانة الثياب، والصندوق الكبير الذى يحوى الادوات والمؤن المنزلية، والفرن الكهربائى، وحامل الغسيل، وكومة الجرائد القديمة. قَبّل سلفادوريد زوجته وخرج من الحجرة إلى السطح الممتد. نزل إلى الدور الارضى، وعبر الفناء وهويشم رائحة الطهى تنبعث من الحجرات الأخرى فى البيت الذى أجرت غرفة مفروشه. شق طريقة بين الاحصنة الهرمة والكلاب وخرج إلى الشارع. دخل متجرا كان من قبل جاراج للمنزل، وقال له صاحب المحل العجوز أن مجلة «لايف» ـ الطبقة الاسبانية- لم تصل بعد ثم راح ينتقل من حامل إلى آخر حتى اشار إلى حامل ملىء بالكتب الفكاهية وقال «ربما كان عليك أن تأخذ مجلة أخرى لزوجتك، الأنسان يصاب بالضجر وهو ملتصق بالسرير».

خرج سلفادور من المحل. فى الشارع كانت مجموعة من الصبية يطلقون الكبسولات من مسدساتهم، وخلفهم رجل يسوق أمامه بعض الماعز. طلب سلفادور منه لترا من اللبن وأن يصعد ويعطيه للغرفة رقم ١٢. وضع يديه فى جيوبه ومشى مهرولا حتى لايفوته الاوتوبيس. قفز إلى الاوتوبيس وبحث عن ثلاثين سنتافو فى جيب جاكتته، ثم جلس يراقب المنازل المبنية من خشب السرو، والشوارع المتربة. سار الأوتونيس بجوار عربات القطار وعبر الجسر عند نونولاكو. كان البخار يتصاعد من القضبان. ومن مقعده الخشبى شاهد سلفادور عربات النقل المحملة بالمؤن وهى تدخل المدينة. فى شارع مانويل جوناليز صعد مفتش إلى الباص ومزق التذاكر إلى نصفين نزل سلفادور عند الشارع التالى.

مشى إلى منزل والده عن طريق شارع فاليجو. عبر الفناء الصغير المغطى بالحشائش الجافة وفتح الباب. قالت له كليمانسيا «أهلاً» وسألها سلفادور اذا أما كان ابوه قد استيقظ وأطل بد وورينتريا برأسه من وراء الستار الذى يفصل حجرة النوم عن حجرة المعيشة الصغيرة وقال «أى

طائر مبكر ينتظرني. لقد نهضت من النوم توا.».
مر سلفادور بأصابعه على ظهور الكراس. وكانت كليمنسيا تنفض التراب من على المنضدة الخشبية ثم اخذت فوطة واطباقا فخارية من الدولاب ذى الواجهة الزجاجية.
سألته كيف حال زوجته وعدلت من وضع ثدييها تحت الرداء المنقوش بالزهور.
«أحسن قليلا.»
«لابد أنها بحاجة لأحد يرعاها. لو أنها فقط لم تكن...»
تبادلا النظرات ثم نظر سلفادور إلى الجدران وقد بانت عليها اثار المياه التى تسربت من السقف. ازاح الستارجانبا ودخل إلى حجرة النوم التى كانت تعج بالفوضى.
كان أبوه يزيل بقايا الصابون على وجهه. وضع سلفادور يده حول كتف أبيه وطبع قبلة على جبينه. وقرصه بدرو فى بطنه. نظر كل منهما إلى الآخر عبر المرأة. بدا متشابهين، غير أن شعر رأس الأب اكثر انحسارا وخشونة. سأل الأب عن سبب مجيئه فى تلك الساعة وقال سلفادور انه لم يستطع الانتظار، وأن زوجته «أنا» مريضة للغاية ولن يكون بامكانها الذهاب إلى عملها لمدة شهر وانهما بحاجة إلى نقود. هز الأب كتفيه وقال سلفادور أنه لم يفكر فى طلب نقود منه.
«ما فكرت فيه هو أنك ربما تستطيع أن تتحدث مع الرجل الذى تعمل عنده ليقدم لى خدمة. نوعا من العمل.»
«حسن.نعم. ربما أمكن هذا. سأعدنى فى ربط حمالات البنطلون.. اسمع
.. لن يكون فى مقدورى تدبير الأمر خلال هذا الشهر.»
-«لايهم قد يصادفك شىء مناسب.»
-«دعنى افكر..»
ربط بدرو حزام بنطلونه وأخذ كاب السائق من على الطاولة الموضوعة بجوار السرير. واستنشق رائحة طبق العجة الذى وضعته كليمنسيا امامها وسط المائدة.
«مد يدك ياشافايا ابنى. اود بالتأكيد أن أساعدك. لكن، كما تعرف، فأنا وكليمنسيا بالكاد نعيش، رغم أننى اتناول الغذاء والعشاء فى منزل مخدومى.
...لقد ولدت فقيراً وسأموت فقيراً. والآن، يجب أن تعرف أننى لو بدأت أطلب خدمات شخصية من السيد خومسيه، وهو رجل صارم فسأكون مضطراً أن أرد له هذه الخدمات بشكل ما.. صدقنى ياشافا، أننى بالكاد استخلص منه هذه المائتين وخمسين أول كل شهر.
جهز لقمة من العجة وبعض الصلصة الساخنة وخفض من صوته.
أعلم كم تحترم أمك، وأنّا، حسن لا داعى للحديث فى هذا الأمر... لكن مسألةُ فتح بيتين فى حين يمكننا أن نعيش كلنا معاً ونوفر ايجار بيت.. حسن، أنا لم أقل شيئا.. لكن قل لى الآن، لماذا لاتعيش مع أهل زوجتك؟»
-«أنت تعرف السيدة كونشا. طول اليوم تقول لى كيف أن «أنّا» وُلدت لهذا وكيف وُلدت من أجل ذاك. أنت تعرف أننا لهذا السبب تركناهم لنعيش وحدنا»
-أذن اذا كانت تريد الاستقلال فعليك تدبير أمورك لايهم. سأفكر فى حل ما.»
مسحت كليمنسيا عينيها بطرف مويلتها. وجلست بين الأب والابن. سألت:
«أين الاولاد؟»
-«مع أهل أنّا. سيبقون هناك بعض الوقت ريثما تتحسن صحتها.»
قال بدرو ان عليه أن يأخذ مخدومه إلى اكابولكو. «اذا احتجت إلى أى شىء تعال إلى



كليمنتسيا.

وجدتها! اذهب إلى صديقى خوان اولميدو. أنه زميل قديم ويملك أسطولا من التاكسيات سأطلبه بالتليفون واقول له أنك قادم إليه.»

قبل سلفادور يد أبيه وخرج.

فتح سلفادور الباب الزجاجى المعتم ودخل إلي حجرة الاستقبال حيث كانت تجلس سكرتيرة وكاتب فى غرفة تحوى اثاثا معدنيا واله كاتبة، وآلة حاسبة. أخبر السكرتيرة عن هويته فد خلت إلى المكتب الخاص بالسنيور أولماد وثم دعته للدخول. كان أولمادو رجلا نحيلا ضيئل الجسم، جلسا على مقعدين جلدين فى مواجهة طا ولة منخفضة مغطاة بالزجاج. أخبر سلفادور أو لمادو أنه يحتاج إلى عمل لكى يحصل على دخل اضافى بجانب مرتبه كمدرس وبدأ أومالدو يقلب فى بعض الدفاتر السوداء الكبيرة.

«أنت محظوظ»، قال وهو يدعك اذنه المدببة المليئة بالشعر» توجد وردية مناسبة للغاية من السابعة حتى الثانية عشرة ليلا. هناك كثيرون يريدون هذا العمل لأننى أحمى رجالى «ثم أغلق الدفتر الكبير «لكن بما أنك أبن زميلى القديم بدرويتو فسوف أعطيك هذه الوردية. يمكنك أن تبدأ من اليوم. اذا عملت بجد يمكنك أن تكسب عشرين بيزو فى اليوم.»

لعدة ثوان لم يكن -سلفادورو يسمع سوى دقات الآلة الحاسبة ودمدمة العربات على طول شارع عشرين نوفمبر. قال أولمادو أن عليه أن يخرج ودعا سلفادور إلى الخروج معه. نزلا فى المصعد دون كلام، وحين وصلا إلى الشارع قال له أولمادو أنه يجب أن يشغل العداد من جديد كلما طلب منه الزبون التوقف لقضاء مصلحة، لأن بعض السائقين الاغبياء يسيرون بالراكب عبر مكسيكوستى كلها ويشغل العداد مرة واحدة. أمسك بذراعة وذهبا إلى مكتب رئاسة الحى

وصعد السلم، واستمر اولميدو يوجه إليه التنبيهات «قف هنا»، قف هنا، ثم تجد أنك قطعت المسافة من «فيلا» إلى «بدرجال» بأجرة لاتزيد عن بيزو ونصف. كلما توقف الراكب دعه يدفع فى كل مرة أجرا جديداً»»

قدم الوميدو بعض لبان «شيكلتس» إلى أحدى السكرتيرات وطلب منها الدخول إلى رئيس الحى. شكرته السكرتيره من أجل اللبان ودخلت إلى المكتب الخاص لرئيس الحى فيما كان اولميدو يداعب الموظفين الآخرين ودعاهم لتناول البيرة ولعب الدومينويوم السبت. صافح سلفادور اولميدو وشكره، وقال أولميدو «هل رخصتك جاهزة» لا أريد أية متاعب مع المرور. تعال هذا المساء قبل السابعة واسأل عن توريبيو، أنه المسئول عن تنسيق العمل، سوف يعطيك السيارة التى ستعمل عليها. تذكر لا تأخذ راكبا من هؤلاء الذين يركبون لمسافة قصيرة ولايدفع أكثر من بيزو واحد، أنهم يفسدون ابواب السيارة. ولاتأخذ الراكب الذى يطلب التوقف مرارا لقضاء أشغاله ويدفع أجرا واحدا. فى اللحظة التى يخطو فيها الراكب خارج التاكسى، ولو ليتفل، أدر ذراع العداد لكى يبدأ من جديد. سلم على والدك.»

نظر إلى ساعة الكاتدرائية. كانت تشير إلى الحادية عشرة. مشى لفترة فى شارع مرسيد يتسلى بالنظر إلى الصناديق المليئة بالطماطم والبرتقال والقرع. جلس ليدخن سيجارة فى الميدان قرب بعض الحمالين الذين كانوا يشربون البيرة ويقرأون صفحات الرياضة فى الصحف. بعد وقت قصير أحس بالملل ومش صوب شارع سان خوان دى لتران. كانت ثمة فتاة تمشى امامه. سقطت لفافة من تحت ذراعها وسارع سلفادور بالتقاطها وابتسمت له الفتاة وشكرته. ضغط سلفادور على ذراعها وقال «هل يم من الممكن أن تشرب ليموناده معا؟»

«معذرة ياسيدى، لست معتادة-»

-«انى آسف. لم اقصد أن أكون فجا.»

واصلت الفتاة سيرها تتقدمه بخطوات قصيرة متعجلة. كانت أردافها تتلوى تحت الجيبة البيضاء. نظرت إلى واجهات المحلات من طرف عينيها. تبعها سلفادور ثم توقف عند محل مثلجات وطلبت آيس كريم بالفراولة وتقدم سلفادور ليدفع وابتسمت هى وشكرته. توجها إلى ركن يقدم المشروبات الخفيفة وجلسا إلى مقعد طويل وطلبا زجاجتين من عصير التفاح. سألته عن عمله وطلب منها أن تخمن فقالت أنها تعتقدأزنه ملاكم. ضحك وقال لها أنه تدرب على الملاكمة وهو صبى ولكنه يعمل مدرسا. قالت أنها تعمل بائعة تذاكر فى أحدى دور السينما. حركت ذراعها فقلبت زجاجة العصير وضحك كلاهما كثيرا.

ركبا الاتوبيس معا. لم يتحدثا. أمسك بيدها ونزلا عند منتزة شايولتيك. كانت السيارة تتحرك ببطىء خلال شوارع المنتزة. كانت ثمت سيارات كثيرة مليئة بالشباب. مرت نساء كثيرات يسحبن أطفالهن أو يحملنهم فى الاحضان أو يدفعنهم داخل العربات الصغيرة. كان الأطفال يلعقون أصابع الآيس كريم وسحباً من «غزل البنات» كانوا ينصتون لصفارات بائع البالونات وموسيقى الرفقة التى تعزف فى المتنزه. قالت الفتاة له أنها تحب أن تخمن مهن الناس الذين يسيرون فى طرقات المتنزه. ضحكت وأشارت ألى أناس يرتدون جاكتات سوداء أو قمصانا مفتوحة، أو احذية جلدية، أرصنادل، أو تنورات قطنية، أو بلوزات مزينة بالترتر، أو جيرسيهات مخططة وكانت تقول أن هذا نجار، وأن ذاك كهربائى، وأخر كاتب حسابات، أو مأمور ضرائب، أو مدرس، أو خادم، أو بائع جوال. وصلا إلى البحيرة واستأجرا قاربا. خلع سلفادور سترته وطوى أكمام القميص. وضعت الفتاة أصابعها فى الماء واغمضت عينيها. كان سلفادور يصفر برقة بعض

الالحان فيما هو يجدف. توقف ولمس ركبة الفتاة. فتحت عينيها وسوت تنورتها. عادا إلى المرسى وقالت أنها ذاهبة إلى بيتها لتأكل اتفقا على موعد للقاء فى الحادية عشرة من مساء اليوم التالى عندما يغلق شباك التذاكر.

ذهب إلى مقهى «كيكو» وبحث عا أصدقائه بين المناضد المفروشة بالمشمع. رأى عن بعد الرجل الاعمى ماكاريو وراح ليجلس معه. طلب منه مكاريو أن يضع قطعة نقود فى صندوق الموسيقى وبعد قليل وصل الفريد وطلبوا سندوتشات فراخ بالصلصة وبيرة وسمعوا الأغنية التى كانت تذاع من الجهاز» غدارة، ذهبت بعيدا وتوكتنى، لابدانها الآن لرجل اكثر رجولة منى.. فعلوا مايفعلونه دائماً: استعادوا ذكريات المراهقة وتحدثوا عن روزا وريميدويس، أجمل بنات الحى. وكان مكاريو يحثهم على ذكر المزيد من هذه الذكريات. قال ألفريد وأن الاولاد الصغار هذه الايام اقوياء وخشنين، ويحملون المطاوى وماشابه. بينماهم ليسوا كذلك. حين تنظر إلى الماضى بكل مافيه تجد أنهم كانوا فعلا مغفلين محترمين. تذكر عندما تحدتهم عصابة من شارع «بولى» للعب مباراة فى كرة ألقدم فقط لكى يتمكنوا من طردهم وانتهى الامر كله إلى شجار فى شارع ميرتو، وظهر ماكاريو وفى يده عصا البيسبول وصُعق أولاد حى «بولى عندما رأوا الرجل الأعمى يهزمهم هزيمة منكرة بعصا البيسبول. وقال مكاريو ان ذلك حدث لأن الجميع قبلوه كرفيق، وقال سلفادور ان السبب الأول فى ذلك هو ماكان يقوم به مكاريو من قلب سحنته على عدة وجوه، وهو يقلب عينيه وأذنيه إلى الوراء، اذ كان ذلك كافيا لأن يجعلك تموت من الضحك. وقال مكاريو انه هو الذى كان يموت من الضحك، لإنه منذ بلغ العاشرة من عمره قال له أبوه ألا يخاف من أى شىء، وأنه لن يضطر أبد العمل، وأن مصنع الصابون الذى يمتلكه يسير سيراً حسنا، وهكذا كرس مكاريو كل جهده لتنمية قدراته الجثمانية حتى يكون قادرا على الدفاع عن نفسه. وقال أن الراديو كان بمثابة مدرسة له وانه تعلم النكات والمحاكاة من الراديو. وتذكروا زميلهم ريموندو، ثم ران الصمت لبرهة وطلبوا المزيد من الجعة ونظر سلفادور صوب الشارع وقال انه وريموندو كانا دائما يمشيان معا عائدين إلى البيت ليلا خلال فترة الامتحانات، وفى طريقهما إلى البيت سألة ريموند أن يشرح له مادة الجبر ثم توقفا لثانية عند التقاء شارعى سوليفان ورامون هورزمان قبل أن يذهب كل منهما فى طريقه إلى منزله، وقال ريموند و«سأقول لك شيئا أننى أموت خوفاً لومشيت إلى مابعد هذا المبنى هنا حيث تنتهى البيوت التى أعرف أصحابها. وفيما بعد هذا المبنى لا أعرف ماذا يدور. أنك رفيقى ولهذا أقول لك هذه الاشياء اقسم أننى أموت رعبا لومشيت بعد هذا المبنى.»

وتذكر الفريدو ما حدث عند تخرجه وكيف أعطته اسرته سيارة قديمة وكيف احتفلوا كلهم احتفالا عظيما فقاموا بجولة فى الملاهى الليلية الرخيصة فى المدينة. وكانوا سكارى إلى أقصى درجة وقال ريموند وأن الفريد ولم يكن يعرف كيف يقود السيارة وأنه راح يتعارك مع الفريد لكى يعطيه عجلة القيادة وأن السيارة انقلبت عند أحد الارصفة فى ميدان ريفورما وقال ريموند وأنه كان على وشك أو يطير من السيارة وأن الباب فتح وسقط ريموند وعلى الأرض وكسرت رقبته.

دفعوا الحساب ثم قالوا وداعاً. ذهب إلى المدرسة وأعطى حصصه المسائية الثلاث، وعندما أنتهى كانت اصابعة مغطاة بالطباشير من رسم خريطة الجمهورية على السبورة. وعندما انتهت الدروس وخرج الأطفال، راح يمشى بين الأدراج وجلس على المقعد الأخير كان المصباح الوحيد معلقا فى سلك طويل. جلس ونظر إلى مساحات الالوان التى تشير إلى الجبال، والمستنقعات الاستوائية، والصحارى، والهضبة. لم يكن ابدا ذلك الرجل الذى يخطط ويرسم: يوكاتان كان

ضخما للغاية، وبيجاكاليفورنيا كان قصيرا جدا. كانت كحجرة الدراسة تعبق برائحة التراب والحقائب الجلدية. نظر كريستوبال. مدرس المرحلة الخامسة من فتحة الباب وقال «ما الأخبار؟».

مشي سلفادور صوب السبورة ومسح الخريطة بخرقة مبتلة. أخرج كريستوبال علبة سجائر ودخنا، وأحدث خشب الارضية صريرا فيما همايسويان قطع الطباشير فى الصندوق. جلسا ينتظران وبعد برهة جاء المدرسون الآخرون ثم جاء دوران، مدير المدرسة.

جلس دوران على كرسى المدرس فى واجهة المقاعد التى جلس عليها المدرسون ونظر المدير إليهم بعينيه السوداوين ونظروا كلهم إليه، الوجه الأسمر والقميص الأزرق، وربطة العنق الحمراء. قال المدير أن احداً لايموت من الجوع وأن كل الناس تمر باوقات صعبه، وغضب المدرسون وقال احدهم أنه يعمل محصلا فى أتوبيس بعد العمل فى المدرسة فترتين صباحية ومسائية وقال آخر أنه يعمل كل ليلة فى محل لبيع السندوتشات فى شارع سانتاماريا لاريد وندا وقال أخر أنه فتح محلا صغيرا بما لديه من مدخرات وانه جاء فقط من أجل التضامن. قال لهم دوران أنهم سوف يفقدون ترقياتهم ومعاشاتهم وربما أعمالهم، وطلب منهم الايتركوا أنفسهم دون حماية. وقف الجميع وانصرفوا جميعا ورأى سلفادور أن الساعة قد تجاوزت السادسة والنصف وجرى مسرعا إلى الشارع، وعبره بين السيارات وقفز الى أحد الباصات.

نزل عند محطة زوكولا ومشى إلى مكتب اوليدو. قال له توريبيو ان السيارة التى سوف يقودها ستعود فى السابعة، وعليه ان ينتظر قليلا. جلس سلفادور وفتح خريطة للمدينة تأملها لبرهة، ثم طواها وراح يصحح كراسات الرياضة.

سأل توريبيو «ايهما احسن؟ أن يطوف فى وسط المدينة أو يذهب أبعد قليلا؟

اجابة تويبيو: «حسن، بعيدا عن وسط المدينة يمكنك أن تجرى بسرعة اكبر، ولكنك ايضا ستحرق جازولين اكثر. تذكرانك انت الذى تدفع ثمن الوقود.»

ضحك سلفادور: «ربما آخذ سائح أمريكيا إلى أحد الفنادق، فيعطينى بقشيشا كبيرا.

-«ها هى سيارتك قد جاءت

وسألة السائق المترهل الذى اوقف التاكسى وراح يمسح عرقة بخرقة: هل أنت الشخص الجديد؟: ها هى. ضع الفتيس على الأول وألا فانها تتعطل بعض الاحيان. اغلق الابواب بنفسك وإلا فأنهم سيكسرون لك الاكرة. ها هى السيارة كلها ملك لك».

جلس سلفادور فى مواجهة التابلوه ووضع الكراسات فى حقائب الباب، مر بالخرقة على عجلة القيادة. وكان المقعد مايزال دافئا. خرج من العربة ومر بالخرقة على الزجاج الامامى. دخل ثانية وعدل وضع المرآة لتكون فى مستوى عينيه. ادار الموتور. رفع الراية الصغيرة(١) كانت تنضحان بالعرق. سار فى شارع العشرين من نوفمبر. أشار له رجل بالتوقف وطلب منه ان يذهب إلى مسرح كوزموس.

نزل الرجل أمام المسرح. ثم فوجىء بصديقة كرستوبال ينحنى على النافذة الجانبية ويقول له يالها من مفاجأة «سألة سلفادور عما يفعل هنا، واجاب كريستوبال أنه ذاهب إلى مطبعة فلوريز كارانزا فى شارع ديبيراسان كوزموس عرض عليه سلفادور أن يوصله، دخل كريستوبال إلى التاكسى ولكنه قال أن المشوار لن يكون مجانا فانه سيدفع. ضحك سلفادور وقال إن هذا هو المطلوب. تحدثا عن الملاكمة وتواعدا على الذهاب إلى «ساحة المكسيك» يوم الجمعة. اخبره سلفادور عن قصة البنت التى قابلها ذلك الصباح، بدأ كريستوبال يتحدث عن تلاميذ الصف الخامس ووصلا إلى المطبعة وركن سلفادور السيارة ثم نزلا. دخلا من باب ضيق وسارا فى ممر

معتم طويل. كان المكتب فى نهاية الممر وقام السنيور فلوريز كارانزا لتحيتهما وسألة كرستوبال ماذا كانت الملصقات والمنشورات جاهزة. حرك صاحب المطبعة حافة القبعة وأومئ، وعرض عليه المنشورات ذات الحروف السوداء والحمراء والتى تدعو إلى الأضراب. واحضر العمال الربطات الأربعة. أخذ سلفادور ربطتين وسار متجها إلى الخارج فيما كان كرستوبال يدفع الحساب.

سار سلفادور فى الممر المعتم الطويل. ومن بعيد سمع ضجة السيارات فى شارع ريبير دى سان كوزمو. فى منتصف الممر أحس بيد توضع على كتفة وسمع رجلا

١) علامة انه غير مشغول.

يقول يقول:

«لاتنزعج، لاتنزعج.»

قال سلفادور «معذرة الظلام حالك هنا.»

-«ظلام؟» سيكون يوم أسود»

وضع الرجل سيجارة بين شفتيه وابتسم. ولم يقل سوى «معذرة» لكن اليد سقطت مرة اخرى على كتفه وقال الرجل انه لابد ان يكون المدرس الوحيد الذى لايعرف من هو وبدأ سلفادورو يغضب وقال انه مستعجل وقال الرجل «أنا (س.و.ب.)! هل تعرفنى؟»

رأى سلفادور اربعة سجائر تشعل عند مدخل المبنى، وضم ربطتى المنشورات إلى صدره ونظر وراءه ورأى سيجارة أخرى تتوهج أمام مدخل المطبعة.

«أنا الملك أس. أو.بى، أشهر ابناء الزانية، ولاتقل انك لم تسمع عنى!»

كانت عينا سلفادورو قد بدأتا تعتادان الظلام وأصبح بأمكانه الآن رؤية قبعة الرجل ويده وهى تحاول اخذ واحدة من ربطتى المنشورات.

هذا تقديم كاف. أعطنى المنشورات......».

أزاح سلفادورو اليد بعيدا وخطا للوراء بضع خطوات. تقدمت السيجارة التى كانت خلفة انساب تيار رطب عبر الممر. نظر سلفادور حوله.

«دعنى أمر.»

«اعطنا المنشورات»

«هذه المنشورات ستخرج معى..»

أحس بالسيجارة المشتعلة خلفة قريبة من رقبته. ثم سمع صراخ كريستوبال.

ألقى أحدى الربطتين وباليد الحرة وجه لكمة إلى وجه الرجل. أحس بالسيجارة المنسحقة ولسعتها الحارقة فى قبضته. ثم رأى الوجه المحتقن يقترب منه.

اندفع سلفادور وقد كور قبضة ورأى السكين ثم أحس بها تنغرز فى بطنه.

سحب الرجل السكين ببطىء وطقطق أصابعه وسقط سلفادور مفتوح الفم.

قصة

رائحة الحكايا

فؤاد مرسى

وحدنا نتقافز بين الأرصفة.. أفتح زرار القميص قبل الأخير، وأتلقى حبات المطر.. تشرع يداها سريعتين فى غلق الزرار.. أحتفظ بكفها بين كفى وصدرى.. تلمحنا عينا امرأة من وراء زجاج نافذة أحد الأدوار الارضية.. نضحك .. أغوص باصبعى فى شعرها المبلول، أكوم بعضه براحتى وأتشممه.. له رائحة جوز الهند .. غرفتى خالية من روائح النساء، عاهدت نفسى ألا تدخلها واحدة سواها، فتنطبع على الأرض اثار أقدامها، وتتضوّع الجدران برائحة أنفاسها، حينذاك يمكننى أن أبقى فى الغرفة بقية العمر، كراهب فى احد الاديرة، ولا ابرحها إلا حين يفتحونها يوما فيجدونى ميتا.

قالت:

- ألم نتعاهد على الزواج!

قلت :

- ساعتئذ أغلقها ولا أزورها إلا فى أوقات غيابك.

لم أعد أحتمل البقاء فى البيت، فاليوم طويل.. طويل، دون وظيفة تفتت ساعات نهاره، أو عمل يحط الجسم فى الليل مهدودا مهدودا .. وأمى دائما حزينة، تتذكر اخوتى الذين ماتوا وتبكى، وابى لم يعد يشترى لنا الفول السودانى وهو آيب فى المساء فنجلس، متحلقين حول وشيش وابور الجاز فى أماسى البرودة، واحيانا أبقى قبل النوم أفكر: كيف أقضى غدى..

والمطر يجذبنى الى الخارج .. اصحابى يسكنون بيوتا دافئة، وأنا أظل أدور بينهمْ طول اليوم،

فغرفتى فى الشتاء جهمة وقاسية، ينشع المطر فى سقفها الخشبى ويظل يتقاطر على الارضية.. رتيبا وخانقا، وأصحابى باتوا يملون وجودى المتكرر بينهم.. أحدهم صار حين يرانى من عين باب الشقة السحرية - لا يفتح لى، رغم سماعى لخفيف الاقدام فى الداخل.

قالت:

- تكلم .. أريد أن أسمعك.

قلت:

- سأحكى لك حكاية.

إتكأت بذقنها على ظهر يدها، وأحاطتنى ببسمة خفيفة.

قلت:

- فى إحدى سنوات الدراسة، كنت كلما فتحت كتابا وقرأت فيه بكيت .. بكاء غير مشفوع بأسباب، فأغلق الكتاب وأنام، وحين أذهب إلى المدرسة اظل واقفا أمام بابها، لا أريد الدخول، وأرى الناظر بخيزرانته الغليظة فادلف مسرعا إلى الطابور.

وفى يوم لمحت مدرسة الموسيقى بكائى.. وجهها ابيض كان ومدورا، وعيناها واسعتين.. اخذتنى الى غرفة الموسيقى.. اجلستنى جوارها.. سألتنى عن بكائى، فتشنجت بالبكاء.. أحاطت كتفى بذراعها وربتت على ذراعى.. تناولت منديلها الابيض ومسحت دموعى، ثم أخذت تداعب شحمة اذنى حتى ابتسمت.

- تصورى .. أحيانا أراها مع فتاة تشبهها، أفكر فى ايقافها ومصافحتها، لكننى لا أفعل، لقد صرت الآن رجلا، ويبدو انه الخجل.

قالت:

- حين نتزوج لن تفارق رأسك صدرى ابدا.

إبتسمت ورغبة شديدة فى عناقها تمشى فى كيانى.. كانت خطواتى بطيئة، ورأسى محنيا، أتابع عبث أقدامى بالحصى على الأرض.. انتزعت شعرة بيضاء من رأسى، قلبتها بين اصابعها، وأسرعت الى الرجل الجالس فى الكشك الخشبى.. حادثته وعادت حاملة تذكرتين لدخول الملاهى.

جذبتنى ناحية البساط السحرى.. البساط يرتفع تدريجيا، ثم يهبط مرة واحدة، فيقشعر بدنى.. أكز على اسنانى.. يصعد.. يهبط، يكاد قلبى ينخلع، فأصرخ ولمحت الناس على الارض يشيرون نحوى،

ويضحكون.

حين نزلت قلت لها:

- هذه أول مرة أدخل فيها الملاهى.

قالت:

- لم اكن اعرف انك تخاف الى هذا الحد.

قلت :

تعرفين : لو أخذتنى الآن إلى صدرك لبكيت.



قصة

شقه مفروشة

عادل ناشد

اعشق كل ما لاتراه العين فى مداها المحدود: اتساع البحر، امتداد الأفق، والعوالم المسحورة لروايات الخيال.. ولذلك كانت امنيه عمرى ان استقر فى شقه تطل على البحر.. اسرح ببصرى دونما حدود من شاطئ آخر، او بنايات ضخمه تسد علىّ احلام اليقظة..

وعندما وصلت الى سن المعاش، بلا زوجه ولا اولاد.. بلا قيود على وجه الاطلاق.. حاولت تحقيق هذه الامنيه، واستجاب القدر لأحلامى الورديه.. فعندما ابديت رغبتى لأحد اقاربى والذى يمتلك عماره هائله تطل على الكورنيش، يؤجر اغلبها شققا مفروشه، وافق فى الحال، وبدون اجر، اكراما لصداقتنا قبل قرابتنا:

- ولكن بشرط.. عندما يأتى مستأجر ويقع اختياره على شقتك، تتركها على الفور..

انتقلت بحقائبى الى الشقه الجديده.. وطابت لى الايام بنسائم الخريف المبهجه، ورائحه البحر المنعشه.. خصوصا وانا كلما امر على السمسار، اجده مستسلما لنوم عميق.. فأدعو الله ان يديمها عليه نعمه.

وبدأت اتسكع فى شوارع المدينه، متفرغا تماما للشراء.. اتسلى بالوقوف فى طوابير الجمعيات.. اراقب الصيادين وهم يخرجون كنوز البحر فى شباكهم، فانتقى مالذ وطاب.. حتى تكدست الثلاجه بكل ماتشتهيه النفس..

وذات يوم عذب النسمات.. مستمتعا بتلك البروده الخفيفه التى تجعلك تأنس للشمس.. ناظرا الى

بعض السحب الرقيقه المتناثره وقد احتضنت طيور النورس.. وكأننى اشهد بدايه التحول من الخريف الى الشتاء.. جذبتنى هذه اللحظه، فايقظت فى خاطرى لحنا من الماضى الجميل، اخذت ادندن به وانا نشوان، سارحا مع خواطرى وما ينتظرنى من ايام..

وعندما وصلت الى العماره، كانت الدندنه قد تحولت الى صفاره، استغربها البواب فنظر الى نظرته الى عجوز متصابى.. اردت مداعبته بنكته ولكنه قال فى حده:

- السمسار حضر ومعه مستأجر وقع اختياره على شقتك.. طلعت الى الشقه وكأننى اودع صديقا غاليا.. اخذت الملم حاجياتى بسرعة.. وانامحاصر بنظرات المستأجر والسمسار والبواب.. وعندما فتحت الثلاجه المكدسة.. قال لى البواب وهو يستحثنى بنظراته اللزجه وعيناه على محتوياتها:

- لا وقت لدينا .. وعليك ان تبحث الامر مع صاحب العماره.. وانتقلت الى شقه اخرى .. عيبها انها غريبه، لا تدخلها الشمس الا مع المغيب.. اتحسب لفحات البرد، وهبات الريح، ورخات المطر.. تغير اسلوب حياتى، لم اعد قانعا بالتجوال.. وانما رجعت الى ماكنت امنى النفس ان افعله بعد المعاش.. عدت الى هوايتى القديمه.. وساعدنى فى ذلك جو الشتاء البارد، واعتكافى بالمنزل أغلب الوقت.. واصبحت حقيبتى لا تخلو من ديوان شعر او روايه او كتاب فلسفى.. وبجانبى دائما الراديو الصغير اعبث بمؤشره طيله الوقت .. بحثا عن نغم عربى اصيل.. او مقطوعة من الموسيقى العالميه.. وبدأت اسبح فى بحور الكتب.. والتمس النشوة فى الموسيقى.. سارحا ببصرى الى ما وراء الأفق..

وعندما هبت نسائم الصيف، وزادت حركه العربات على طريق الكورنيش.. وبدأ النشاط يدب فى السمسار.. ادركت ان بقائى فى الشقه المفروشه رهن ايام او ساعات محدوده.. وفوق هذا كنت قد وعيت الدرس جيدا.. ولذلك اصبحت اتخفف من كل مايكبل حركتى : طعامى اتناوله فى الخارج، اوقاتى اقضيها فى الاماكن المحببه الى نفسى .. ولا يربطنى بالشقه الا ساعات النوم..

وبدأت اشعر بنشوه جديده.. انه لا قيود تكبلنى.. ولا خوف من قدوم سمسار يزعجنى.. او نظرات لزجه من بواب يستحثنى على الخروج.. متأهبا للرحيل فى أى لحظه.. حقيبتى الصغيره فى يدى.. ولم يبق علىّ الا بدلتى.. بها اخرج.. وبها اعود..

قصة

الكلمة الطيبة

حسني هلال

السويداء- سوريا

ياسمراء، كتب علي حبها، قبل الولادة، فيما الناس لازالت تتجادل فى صحة الحب من أول نظرة.

ياأحجية أخاف حلها، خوف القاتل اكتشاف الجريمة.

ياملكتي الوحيدة، التى احرص على تاجها، فى عصر راح يلاحق التيجان، ملاحقة النور للظلمة.

تغيبين عني دقائق، فأهيم على وجهي، باحثا عنك. يشدنى نحوك شوق جارف.. ويسحبني اليك عبير آفاق. فلا الحواجز يمكنها، ان تثبط من عزيمتي، ولا المسافات تستطيع ان توقفني دونك.

فاهشل قدما، كشيخ مرتد، نحو خمارة. وكعربيدتائب نحو دير.

قد يطول بحثي.. وقد يقصر.. غير اني متيقن أبدا، من حقيقة اخلاصك، ونتيجة إنتظاري. ولن تضيرني مداعبتك لي، عندما تختبئين فى لثغة طفل حانق. أو متأوه بغي عاثر. فى بسمة أم لحبو وليدها.. أو فى توبيخ هرم لحفيده الذي فرط حبات المسبحة.

آه منك ولك، أيتها الإله فى ثوب جنية. قد تكونين لي، ولكثيرين غيري. غير اني لك وحدك. ما ان افتح عيني كل صباح، حتى أهمّ اليك، ولا انام مساء، الا بعد ان توسدني يداك.

لا أدري قد يكون سر ولعي بك كوني لا اعرف، كيف، ومتي، ولا من اين، سيطالعني وجهك الصبوح. إينزل علي من مئذنة جامع، أم يخرج الي من فتحة ماخور؟ يهش نحوي من مذبح كنيسة أم يقفز الي من وكر ابالسة.

من على صفحات كتاب أم من موال أغنية؟ ينهمل فوقي من زقزقة عصفور على شجره أم سيغمرني مزنة عطر وسلام ومحبة تهل من صفاء سماء عينين زرقاوين؟

لتمنحينى بركاتك ولتريمي عليّ نعمتك. وسأبقى عابدك العاشق يا أنت.. يا سعادتى وملاذى، وايقونة وجودى.. ايتها الكلمة الطيبة.

شعر

الفخ

أحمد اسماعيل

الى محمد عفيفى مطر

إذنْ
قد بلغت المصب
فالطريق الى السجن من رشفة الكأس أقربْ
والمدى ظمأ يتسعّرُ خلف احتضار المسافة
بينى وبينكَ زنزانة أبدعتها السلالاتُ
حنّاؤها دمعةُ الأولين
وزقفالها عظم أسنانهم
....
أبهذا المصَفدُ فى فرشةً الله
كيف الطريق إلى معصميكَ؟
انتظرتك تحت غبار المواويل-
تحت رماد الليالى
فهل تُرجع الأرضُ ماضاع منى؟
مطر....
يانبيذَ القوافى
تلفت حواليكَ:

هذى العروشُ اغتيالٌ
وهذى الينابيع تأتى سفاحاً
فمن أين يساقط العدلُ-
كيف السبيل الى نسله؟
وعصيرُ الزنا فوق أسنانهم
مطر....
أيهذا السجين بأحداقنا
تعال.. تعال
فما عاد فى النهر طمىً
ولا الريحُ حارسةٌ للوصايا

تعال إلى حانة فى الضواحى
نُبعثر تاريخ من أسكرونا
وخلوا أعزة أسلافنا- فى الطريق- أذلةْ
تعال.. فقد ندمتنى كؤوس الغيابِ
وأتعبنى السكر، طال اغترابى
ولازلتُ أحشد فى الماء أعراسك-
الورقية
كيف انخدعت بأبراجك الطافيات-
على النهر
بالسنط ينشب أصماغه-
فى أديم الفضاءات
يامطراً أرجأتهُ الغواياتُ
هل تسقط الآن فى البر-
تسقى أهلتنا...
....
هل............؟

شعر

حوارية الصمت

محمود نسيم

الى فايز أبا

سماءُ مبللة. وأجنّة موتى
وصوتُ إله قديم يخرفشُ في الطرقاتِ
ويمنحني سرّه
هذه غمرةُ السكرة المستكنّة في فورتي،
وهْى جمعٌ من الله والكائناتَ على سَرْوةٍ
فاتّبعتُ علامات كفين مطبوعة في الرمال
وأسريتُ حتى تراءيتَ ناراً تداخلها البردُ
كيما يراك الرعاةُ
وأخفيت وجهك في ورقٍ غامضٍ
ظاهر النسج كان

وكنت قد اخترت واحدة من خلاياك
حتى نصب الغوايات في دمها
واتركت على مقعد صفحة من تواريخ صابئة
واصطحبت المساء الأخير الى البحر

أعطيت وقتا لصوت تجرد عن جسمه
كي يحبك
وانسيت تحدو القوافل في رحلة الصيف
أوقدتَ نار المجوس ببطحاء مكة،
مُبتدئا- يا ابن فوضى السلالات-
إغواءك الغجريّ
مُتشحا بجلود الجياد
ومبتعدا في ارتقاصٍ زنيمْ
فكيف تخلفت عن ثورة الزنج
واقتت ريم الصحارى وزنبقها
والتقيت على ريشةٍ من جناح أباذَرْ
فرافقتما الخضر في رحلة هي بين الشهادة والغيب
تسعون في الأرض مؤتلفين ومغتربين

سنجتازٌ هذا الحجاز الى أن نُحل من الوعد ياصاحبي
وستنشقّ فينا البحارُ لندخل تيه الجزيرة
لانستديرٌ ولا نبلغٌ المنتهى
فرحيْن بما أوتى القلب من صبأ ومواجيدَ
تلك مساحتنا،
سوف يجيئك زوجان من كل جنس
فذكرهما ببهاء الهبوط على الأرض-
حيث المباحاتَ
واللهُ غير عليمْ

أكان اختيارك حين تذكرت أمكَ
حمّالة الحزنِ والحطب الجاف
أم كان يومَ انتويت الصلاَة على الرضّع الميتينَ
نظرنا معاً، وانثنينا إلى عرصات الديار

رأينا مدائن من حلزون
وبحارة ينقشون الوشوم على الساعدين
وقفزة زان من السور
أبخرة وقرابينَ فى معبد وثنىّ -
ورسما لرأس تدحرج من درج واستقر
بكف أبيه
وجمعا من الغرباء يبيعون للمارة
المسرعين تماثيل لات وعزى
وسقط الجنادب عبر التخومِ
وكان نسيج العناكب يبحثُ عن شكل

تدفعنى فى أجيج الترآسل بين الغوايات
والغيمِ
ثرثرة ماعن الثورة الطبقية والانفتاح
وفوضى المناهج والاصطلاحات، تحديث
نص القصيدة
حكم الملوك الوراثى، شيئية العالم
الخارجىّ
وأحتاج أكثر للصمت،
والموت فى أى أرضٍ، ومحو الحواسِ
الشهود

فهل تعرفُ الآن أنى تشبهت بالأولين
وأحرمتُ ثم سعيتُ، وطوفت بالبيت
سبعاً
وصليتُ حتى تفجر بين دراعى ماء
فيممتُ صوب الصفا، وتصايحتُ زم- زم
وأدنيتُ خطوى من البابِ
«يفتحُ فايز أبا»
- ألست الشيوعى ذا الشامة البدوية
فوق الجبين
* وأنت الذى يستبيح اليقين بأخيلة
الوثنيين
فادخل، وحط رحالك واقرأ كتابك فالدارُ
آمنةُ
- والرفاق؟
* أتوا
- والنياق؟
*.....
- سأحتاج كأس نبيذٍ
وأغنية من هديل الذبيحة فى صوت
فيروزَ

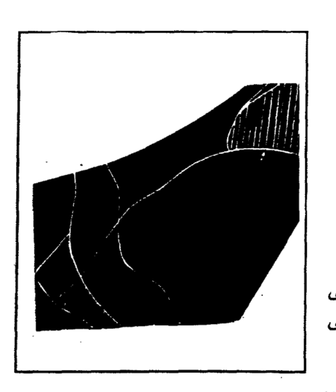
أضاف الفجاءة للمشهد العاطفىّ
وهسّ إلى الحاضرين
«نسيمُ استنام لحسّ اغتراب»
- لماذا تغيرُ مجرى الكلام؟
* لأنى سليلُ بلال
تلقيتُ وحيا فرددتُ أنىَ ارتدتُ
وأذنتُ فى الناس حتى يكونوا العصاة
وأحللت شيئا من الأبدية والإثم داخل
أنسجتى
ونذرتُ الخروج
- فأىُ العطايا سيمنحنا الربُّ؟
* أن يتجسد، والغيب؟
- يأتى إلى بأمسى،
ويوحى لجسمى بميقات طائره
واتصال أجنته فى المياه الرعومْ
دخانٌ أم الجبلُ اندكَّ حيث تجليتَ ياذا
الهزيمْ
فسوّ العباءة والغترة القصبيةَ
وانثرْ على الأوجه الشبحية لقط الحصو
والغبارَ

سنبدأ هجرتنا، هذه ناقتى ارتحلت
والسماءُ تباغتنا بملائكةٍ ومصلينَ
فاخرجْ لهم ما استطعتَ
فإنا على العهد ما آمنوا، يا أبانا الذى
فى الجحيمْ
زنينمين جئنا ومعتمرين
نزودُ الأبابيلَ عن خيل أبرهة الجبشىْ
ونصحبُ جبريل- والروحُ فيه- وقت
هبوط الرسالة
نخطفُ برقَ البراق
ونشهدُ شكل ابتعاث العظام من القبر
وهى رميمْ
- «لماذا استراح على العرش،
واستبدل الكلمات بطوفانه وعواصفه»
* موقف عدمىُ
- وهذا حطامُ سفينته فى العراء
ونوحٌ ينوحُ على تاركيه
فحط المكان المهشم بين ثنايا المرايا
وضخ الكلام
فلاقبض ريح ولاباطل
إنما تلف ورمادُ احتراقْ
سنجترُ طيلة ليلتنا،
فاسقنى عصرة خضخضت فى مائى
سنشربُ ياصاحبى نخب خيبتنا
فاستعر، واجلُ عنى جحيمى
سنشربُ ياصاحبى
وسنفترق الآن حتى نرى ماوُعدنا به،
وسألقاك فى الأشهر المستباحة
تأتى الى الجرح من وطن ونشيد صباحى
وتدخل طوق الحمامة مشتبكا فى
البيوت

فلم يبق غير المدينة ساكنة، تستجيشُ
وريح تزمزمُ فى هيْنَمات
وصوتٍ رجيمْ

وهذا هدوءُ انسحاقْ
خرجتُ مع الصبح،
كانت شوارعُ جدة شمعيةً
ورخامُ البنايات يعطى البياض مساحته
فى التخيل
أعددتُ يومى،
وتلك هى الكلمات التى اخترتُ
كيما أحل الوثاق
.....
سماءٌ مبللة، وأجنة موتى
وبدوٌ يمرون من ورق وتواريخَ رمليةٍ
بينما، يتراءى بصحرائه ورؤاهُ
إلهٌ قديمْ.

مكة/يونيو ٨٩



شعر

زهرة البشنين

فتحي عامر

للشيء ضدٌّ ، ينتمي لجنونه
هذا أنا ... أسعى الى ضدى،
أقيمُ علاقه أُخرى... سوايَ.

لغز التى دمها،
ولى شغبُ النخيلِ إذا أشْرأب تميمةً
ولقاتليَّ
صمتُ المحارِ على تناسُخ جُثتى،
ولبصمهِ الروحِ امتدادى فى الأفق.

سمتانِ ليَ
وجهُ بدائيٌّ من الانهارِ يلبسُ عريهُ
ويدٌ يخادعها المطر.
هل كان مختبئاً بصدر بؤنةٍ قلبى؟
أم أننى كنت أستواء الروح فوق جُنونهِ
حين استخار اللهُ رقيتَه
وأورث طينتى المتناقضات.
أرشو يدىَّ بزهرة البشنين
كى أبقى،
وأحترف الكتابة بالرموز،
وأختلى بالضفتين
أزوج النهر الحقيقة،
أخلعُ الدلتا من الخيل المغيرة
أصطفى خَدَّ الحبيبة من سنابك وحشتى
وأعيد جلباباً لأمى.

إنه فصل الخطاب
عليَّ..
أن اختار وجهى مرة أخرى
وعلىَّ، أن أشتط فى طعن الدماملِ
كى تنز خطيئتى،
وعلى لحىَ الأسلافِ أن ترشو الفضيحةَ
بأكتمال العرىَ كى تبقى الرؤى نفس الرؤىَ
وعلىَّ أن أبقى المدان.

هل يُنبتُ العشب البدائى المشاعُ
على جنون اصابعى؟
أمْ يقطعُ السيافُ رأسى؟!

فليكن.
سأقولُ
للعشبِ البدائى أشتجرْ
بحمامة الروح التى أشتعلت بجمر غنائها ،
وأقولُ
للطقس المجوسى أستعرْ
بصلاة أمتعتى،
تزود لانتحار الوقت من فوضى دمى،
وأقولُ
للمبعوث رحمة - قلبها-
آمنتُ بالذِكر المقطر من حنينك
فاسقنى،
وأقولُ لىَ
للطائر البدوى فوق ملامحى
حاذر ... فإن الحاسبَ الآلىّ
برمجَ ماتُخبئُ ناقتك
ماذا تظن...
هل تستتجير بخيمه "لغة البيزيك"؟
هل تستعيض بناقة عن " فورترن"؟
ماذا لو أن....
هل أنت وحدك والرمالُ،
تغبُ من لغة العقال عليقةً
وتخشُ فى زمن الخرافه "خرقةً"
وتأزنى
ماذا لو أن....
ماذا لو أنك صُغت من دمك المبعثر
خيمة أخرى
أنتزعت قميصك الرعوىّ من بطحاء جلدك
أو
خلعت الأبجدية من تقاويم اهترائك
أو كسرت الوزن
قُلت... سأرفضُ الآن اختياراً
(بين وطنٍ مُسجىً
ووطن مسجوُع.)
فى القلبِ أحجيةٌ
وفى العينين مبتدأ الحروفِ
وفى المدى> وهمُ الاجابة.
هذا
بكاء السيلِ
قاتلتى، تُهدهدُ حيرتى بطعانها
وتصُبُ لى سما ٍلأنجوَ
إنها تغريبتى....
فرداً أكونُ...
وكنتُ
فى التكوين عمدنى ابى آمونُ
فى وهج الروىّ،
نمتُ الحروف بجبهتى،
وتفرّدت لغتى،
وفاضَ النيل من ديمومتى،
وتشّرب الكونُ أبتهاجَ فصولهِ
من ضفتىّ.
فى البدء

كُنت...
يمامة التكوين فى بردية،
سكنت بلادُ الله خاصرتى
وغنى شاعر فأضاءنى.
فى البدء
كنتُ مناحلى وسواحلى
سِمتى
فى البدء
كنت ملامحى.. لغتى
القادمون تربعوا فى سحنتى
نَمتْ البثورَ،
وحمحمتْ خيلُ الاجانب،
وأستشاط النيل والأغرابُ
تستسقى وتقذفُ وجهه الفضىّ
باللغه الثمالةِ............!!!
هل يسمى النيل غزو عيونهِ
فتحاً؟!!
ويضحكُ ساخراً من نازليه!!
وهل
يزوج أمه لغزاته ،
ويموتُ بالنصلِ / الخراج؟؟!!
ياحورَ مُحبْ"
لا تقصص رؤياك على
إخواتك "العبرانيين"
فسوف يكيدونك
كيدا.

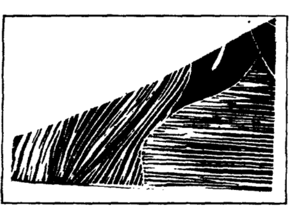
شعر

الوقت صار غيمة

محمود الكردوسي

الوقت كان ساعةٍ يبتز فيها الله.
كلُّ نافذة على الصحراء
تحرسُها يمامةْ
كل جيل عنكبوت
كل رملٍ داسه فرس الخليفةِ .. مزولةْ
!!
الوقت صار غيمةً
تجرى على عوراتهم وتدقُ بابَ التيه:
طاب مساؤكم.
هل للفقيد يمامةٌ تعلو دَمَهْ.
هل باع إبريقَ الوضوءِ ليشترى
لفظَ الجلالةْ
!!
قالت النارُ التمسنى.
حين عادوا من فضاءٍ بين دَمِهِ.. واليمامة.

لم يكن فى بُقْجَةِ الصوفىِّ إلا رأسَه
وقطيفةٌ للتَّيسْ.
!!
كان يَوَدُّ لو أهدى لزوجته نبيّاً.
كلُّ رابيةٍ.
له فى بطنها حجرُ.
إذا شقَّتْ عصاهُ البحرَ
صار التيهُ عشباً..
للمآذنْ
!!
قالت النار التمسنى.
طالما الوقتُ امتدادُ للفوانيس القديمةِ..
لا تغامرْ.
كل مشنقة على أبوابنا كانت- ومازالت-
زرافة-لاتغامر
كل أرملّة تباركُها خرافةْ
لا تغامرْ.
لم تكن فى قبضة الصوفى - حين عادوا -
عودته.



شعر

من مذكرات الشنفرى

محمد سعد شحاته

البعد الأول:

وياسيدى الشعر..
إنى انصهرت بنيران وجدك
مليون مليون أمنية
فصلّتْنى قلائدَ عيس ببيد الظمأ..!
فهل أنت لؤلؤة تحتوينى؟
تناغم خَلْقَ الفريد رؤاك/ الوطن؟!
تقاتل من يملكِ البوح حتى يشف!
وحيناً تعف!
فتسكن فىَّ رسومات طفلك ذاتُ اللهب

تراقص بوتقة الأمنيات المنايا
تلقّح عرش الرصيف ذهب!

وروحك جيدُ بعنقى قَسدٌ!
وكفاى شريان مجدك
نبض الشوارع فيه العصب
فهل يُشرَبُ الكونُ من وقع مُرٍ على أغبر؟
تلونه الشمس فيه فى يومها غدوة؟
يقتات فيه عصوب الزمن؟
فنبذرفيه وطيس العرق!

أم الرأس إذ ينحنى
يُفْنِى وريدُ الخوفِ العطش!
فنشرب منه سماء الظهيرة
نُطْقمُ منه وليد القمر!
وشيطان أدم لم ينحن
لينشق بعد السجود الرضا والسكن!
هو الخطب ماترتئى!

فما للخِذان يقولون:
- واتاك ريح السفين
إذا أنت راعيت طقس الحذر
فنكس دماءك تحت الجناح
فما (ياسرٌ) قد كفر
وماضر (حنبل) لو قال ذا..
فلن يرث الأرض إلا الذين اصطفى..!

أيا سيدى العدل ياسيدى الشعر ياسيدى
الشعب ماترتئى؟!

البعد الثانى:

وحدُّ المكان يزايد من بُعد همى
فصغت رماحى نواة الزمن!
حصاة ستسقط فى بيد حلمى
تُشَرِّعُ عندى ما قد غبر...
لقيطُ - النسيبُ لخيلِّى -
أنا
فلا تدّعينى قريشُ
ولا تشترينى أزدْ
فأمى تراقصُ لحد الرمال
وجدى تكوّنَ روح العفن
فهل تنسبونى لاسماعيل؟!
أم تجعلونى لقيط النسب!

أقيموا بنى العم صدر المطايا
فانى إلى غيركم مرتحل
وأهلون عندى قد خِرتهم
أسود الصحارى
ورمل الغيافى
خير الأهلِ
أهادنُ زيداً
يُهادَنُ زيدٌ

أعادى القياصرْ
يشدون أزرى على قيصر

فيا (أم عامر) لا تجزعى!
فثأر الدماء قريب المنال
سريع الخطا
فبالأغنيات الصعاب
وبالأمنيات الدماء
سأبقى نشيداً عظيم الفدا
فهل تنسبونى لاسماعيل؟
أم تجعلونى لقيط النسب!

البعد الثالث:

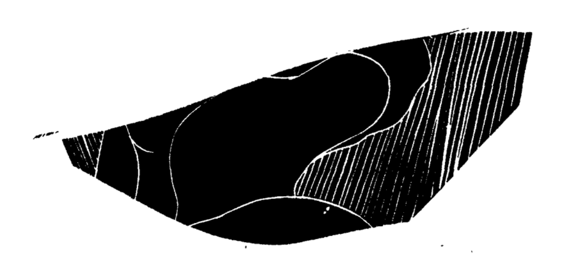
لاحقٌ بالأمنيات على دروبٍ مُسْرَجَه!
لاحق بىَّ الملأ..!
والمنايا تُقَتِّينى مِطيَّةِ
تشتاط عزاٍ للعرب
لاحق بالأمنيات..
وساقط منى النسب!
هل أننى من يحتمل ثأر العروبة فى دمه؟!
والنفط يسقط من يدى متباعداً
مترامياً صوب الأقاصر والأكاسر والدمِنْ!
متساقطاً رملٌ تبعثر فى نفايات الخليج
وصوب برج الأحمدى ..!
متلاحقاً.. "والعيسُ فى البيداء يقتلها

الظمأ..!"
متناثرٌ فى تيه موسى ياوطن!
هل لَمَّ شعثك من تكرّسَ بالمحن!؟
أم لمه..
من أسرج النفط الذى كانت عظامى رمحه وسنانه
بالأفق جارية تمشّط شعرها
بالغرب راية أحمرٍ؟
سكن النبيذ بخيمته!
وتقاعَدَ السامىُّ عند مقود ناقته التى
تُسْرِجِ حماها للوطن!

ياوطن..
(ذى قار) يومك من غدر؟
ياوطن..!
هل كان دربك لى الهدى؟
أم كان رملك لى كفن!!
ياوطن..!!

(زرقاءُ) ماعادت عيونك درة
تروى الجهول بوقع إبن الخيبر
لن تقرئى ما قد توانز من نبأ..!
بدرٌ خلت
وأتت حنينٌ
- ياهوازن أسرعى-
مابعد حينك ينكسر..
عصرٌ تكسَّرَ خيله..

يا (عروة) لا ترثنى!
قبرى عليكم مَحْرَمُ!
مادمتُ وحدى مفرداً
مبسلاً بالأحرف



صـورة

تأمل في حالة حب

أمينة النقاش

- عشت معه على الحلوة والمرة، أربعين عاما، لم أقل آه ولم أقل لا.!

قالت كلماتها بتلقائيه شديدة وبرضاء تام، وأرتسمت السكينه على ملامح وجهها الطيب، برغم اللوعة والحسرة، اللتين أثقلتا قلبها الكبير، بكثير من الأحزان، فقبل أسابيع، حدث ماظلت سنين عمرها تخافه، وترتعب من وقوعه، إذ ودعت إلى الأبد، رفيق عمرها الى مثواه الأخير.

تأملت كلماتها بكثير من الدهشة والأعجاب ، وقلت إن تلك الكلمات ترمى بحجر فى واحة الأستقرار الشائع حول مفاهيم تحرر المرأة.

فمن المعتاد أن ينتهى الحديث الكثير حول حرية المرأة، بمعركة مع الرجل، تتخذ شكل الحرب الدائمة، على تدخله فى شئونها، وتعديه على إستقلالها، ورفضه لنديتها، وعرقلته لنزوعها إلى الأعتماد على الذات، ليسهل القول أن الحريه النسائيه،لابد وأن تكون الضرورة، مناوئه للرجال.

ولاينطوى هذا النمط من الرؤية الشائعة حول حرية المرأة، على جانب كبير من الأستسهال فحسب، بل أيضا على جانب من السطحية. وما نقابله فى حياتنا اليوميه من نماذج تصنع من الشائع والمألوف والبسيط بطولة نادرة، لايلتفت اليها أحد، تقدم الأدلة تلو الأخرى، لا فحسب على أن الأفكار الجاهزة، قد أفسدت معانى الأشياء، بل أيضا على أن المحاولات الراميه إلى تحرير النساء، ومساواتهن الكاملة بالرجال ،لن يكون بمقدورها، أن تصادف النجاح، مالم يشمل برنامجها، إعادة النظر فى الأفكار الشائعة، والجاهزة حول حرية المرأة.

وقبل أربعين عاما كان المستقبل المنظور يبشر بحياة تملؤها الراحة ويحوطها الأستقرار، وكانت

برنامجها، إعادة النظر فى الأفكار الشائعة، والجاهزة حول حرية المرأة.

وقبل أربعين عاما كان المستقبل المنظور يبشر بحياة تملؤها الراحة ويحوطها الأستقرار، وكانت أحلامه الواسعة، تغمر خيالها.

كان الحبيب شابا نابها وناجحا ومتفوقا فبعد تخرجة عين وكيلا للنيابه، وبعد شهور قليله رشح لبعثة فى الخارج وعاد منها استاذا فى الجامعة. وفى تلك الأيام أعتنقت هى الرضا. وبعد أن أصبح الحبيب زوجا، لم يرحل أملها أبدا فى بناء أسرة سعيدة مترابطة، أليس من شأن هذا إن يكون محورا للحياة وهدفا لها؟

لقد طاردت الراحة، ولم تعرفها وصولا لهذا الهدف الذى منحته حياتها. وعندما بدلت الأيام أحوالها، فتتالت الأحزان وتفتحت الجروح وزادت الهموم والأثقال، وبدت أن الحياة معه ليست رخاء كلها، احتمت بفطرتها فقادتها الى الصواب، وبقيت هى نفسها، تماما كما كانت، قبل أن تغير الدنيا وعودها، وتفجرت طاقاتها الفذة على التحمل والتفانى والتى كانت عونا لها مع ارادتها القوية، فى حصد كل الصعاب.

عاشت معه أربعين عاما، ولم تكن الدنيا رخاء كلها معه. وشهدت حياتها معه محطات انتظار طويلة. فأنتظرته كى يعود من بعثته فى الخارج. وأنتظرته كى يعود إليها من سجنه الطويل.. وقضت أحلى سنين عمرها، متنقلة من سجن الى آخر،لزيارته، وطمأنته على أحوالها وعلى أطفالهما، دون أن تبدى ضيقا من شح الموارد، أو ضعفا من قلة الأمكانيات، وتحملت كل ظروفها العسيرة بجسارة وصبر وكبرياء، وبرغم ثقل الظروف كان قلبها يفيض محبة وحنانا على أسرتها الصغيرة، وأسرة الزوج الكبيرة.

أطفالها يكبرون، والنقود تقل، والمشاكل تزداد، وهى لاتشكو، لاوقت عندها لتشكو، فالبيت واحتياجات الأسرة والأبناء يبتلعون كل الوقت، وما تبقى تلتهمه الرحلة القاسية من الأسكندرية لسجن الواحات، لترى الزوج الغائب، لتبادله المودة، فى جو مشحون بالتوتر، ووسط ظروف لانصيب لها من العدل ولامكان فيها للرحمة.

ولأنها لم تكن ترضى أن تشكو أبدا، فقد دربت نفسها على الاتكترث بالألم. ووسط مشاغلها الأسرية الكثيرة، وهمومها العديدة، كانت ترفض أن ينوب عنها أحد فى حمل أعبائها، وتأبى أن تستجيب حتى لأعراض المرض. وكيف تستجيب، أليس هذا ترفا فى أسرة تحمل هموما كثيره وكبيرة؟

ووسط الهموم والمشاكل، وعبر شقاء الليل والنهار، عرفت معنى العطاء لغير الذات، ان تكون مسئولة عن غيرها، أن تفعل ذلك بلا أمر أو طلب وبلا تململ ودون إنتظار لكلمة شكر. وقادها

وعيها الفطرى والعفوى بالأشياء، الى أن تقطع على نفسها عهدا، بالا تضغط على زوجها ليفعل شيئا لايريده ، او يقبل بما لايرتضيه. فعاشت معه أربعين عاما، وهو يتنقل فى مختلف المواقع، وكيلا للنيابة واستاذا فى الجامعة، مسجونا وحرا، نائبا فى البرلمان، ووزيرا، معارضا داخل الوزارة وخارجها، ثم معتقلا مرة أخرى في حملة سبتمبر الشهيرة.

بقيت معه فى كل تلك الحالات، راضية بزهده فى متع الحياة، لم تشك له أبدا، أن اختياره يعجزها أحيانا عن مواجهه أعباء الحياة التى أبى دوما أن ينحنى أمام ضروراتها، وأختار أن يدفع ثمنا باهظا لما أعتقد أنه الصواب، وكان بإستطاعته أن يصمت أو يتواطا- كما يفعل كثيرون- فتنهال عليه المناصب ، وتفتح له أبواب المغانم والمكاسب المادية

لم تشك ، وكيف تشكو وقد علمتها الكتب التى قرأتها معه، أن فى الكتب تعساء، وفى الوطن تعساء، وأن كل تعبها سوف ينتهى يوما، الا أن تعاسة العالم والوطن تتطلب شيئا آخر غير حل مشاكلها الفردية. فأختارت بمحض ارادتها ماأختاره هو، ولم تنشغل بأى طموحات مالية، وكان شاغلها المحبب أن تلمح الهم فى عيونه ، قبل أن ينطق به لسانه، فتنهال تعليقاتها التى لاتخلو من بساطه ولاتفتقر الى الحكمة.

رضيت بأسلوب عيشه البسيط والمتواضع، وأحبت متعه القليلة والراقيه فى الحياة، ومن بينها الأستماع للموسيقى وقراءة الكتب ، والألتقاء بالأصدقاء، ومودة الأهل والأحباء.

ومن جانبه فقد حرص هو نفسه، على أن يحقق لها الأفراح البسيطة والمتواضعة فيكلمها من الخارج إذا كان مسافرا، ويقتنى لها أبسط الهدايا التى تطير بها فرحا، ويحدثها عن مشاغل عالمه، الذى لاعالم لها سواه.

كما كان لايحلو له، أن يتأمل أفكاره أو يختبرها سوى أمامها، فتنهمر معه الأسئلة وتتفتح زهور الكلام. وبرغم أنهما غير متجانسين فى المستوى الثقافى أو التخصصى، فقد عشق وعيها الفطرى بالأشياء، وقدرتها على ادراك الواقعى منها، وتفاعلها مع ماهو حقيقى، ونفورها من الزائف منها. فكانت تشكل له ترمومترا للتفرقة العفوية بين الخطأ والصواب وبين الحق والباطل، وبين الأسود والأبيض وبين الطيب والشرير.

وحين قالت لى صديقتى «**عطيات نور الدين، زوجة المناضل والمفكر الراحل د. فؤاد مرسى**: لقد عشت معه أربعين عاما لم أقل آه ولم أقل لا، تذكرت أمى وجدتى وخالتى وعمتى ونساء قريتى، وقلت أنهن جميعا معها، نموذج مصرى قاعدى، شائع ، يمنح الآخرين دون إنتظار لتعويض، أو طلب لشكر. وفى قلب هذا النموذج من النساء، يكمن نوع من العظمة الخفيه، القائمة على إدراك جوهر الحياة، وإدراك بساطتها، وأمتلاك الحس السليّم الذى تستطيع المرأة، أن تتوصل عبره، إلى قناعة بأن شريك حياتها على حق فتنتمى له، وتنتمى الى مقولاته.

وإذا كان بوسع الأنسان أن يتحمل على أمتداد أربعين عاما الوانا شتى من العناء، دون أن يصرخ أو يعترض، بل يمتلك قدرة عالية على الأستغناء، ويختار بكامل ارادته ، أن يمنح حياته للآخر، ويفنى فيه راضيا... أليس هذا نموذجاً فريداً للتحرر؟

تواصل

بانى النهضة وشيوخ العربان

قرأت افتتاحية عدد أدب ونقد رقم (٦٦) التى خاطبت فيها بغداد المقاومه التى تتصدى اليوم بلحم أبنائها الغارات الوحشية التى تشنها أعتى القوى الاستعمارية فى العالم. وكم كان فرحنا كبيراً عندما بدأنا نسمع نبض الشارع المصرى الحقيقى وصوت المثقفين المصريين الشرفاء الذين لم ترهبهم الدكتاتورية المقنعة فى مصر العروبه. وإننا لعلى يقين تام أن الأصوات النظيفه فى مصر ستقوى وتعلو لأنها بقيت بعيدة عن الدنس الذى لحق بالكثيرين من عديمى الشرف من أصحاب الأقلام المأجورة والفتاوى المشتراه.

لكننا ياست فريدة لانذهب الى ماذهبت إليه عندما رددت مع العملاء والمأجورين قولا لانرضى أن تخدعى به وأنت الواعيه المدركة التى يصعب جرها إلى حقل الألغام الذى زرعه الخونة والمارقون الذين يدعون حرصهم على الديمقراطية التى يبشر بها أعداء الأنسانية من أمريكان وعملاء يتقاضون أثمان خيانتهم لوطنهم من خزائن أعدائه الذين لايضمرون له الإكل الشر.

إن من بنى نهضة العراق الحديثة على كافة الأصعدة لايصح أن نضعه فى كفة تقابل كفة شيوخ العربان الذين لاهم لهم إلا إنفاق المال العربى على سفالاتهم التى نعرفها جميعا حتى قرفنا منها ومن أصحابها الذين كانوا ولايزالون مواضيع إعلامية لأعداء العروبة والأسلام. إن هذه الموازنه ظلم وأى ظلم لأننا إذا ما وافقناك على رأيك نفترى على الرجل الذى يقود الآن الصمود العراقى الأسطورى الذى تفخرين به أنت وغيرك من الغيارى العرب.

وأخيرا وليس آخراً لُأدعو الله أن يحقق العراق النصر المؤزر على قوى الكفر والعدوان الذى لايستهدف العراق فقط بل يستهدف هذا الوطن من محيطه الى خليجه وحسب المتباكين على الديمقراطية القول لا الفعل لأن مايفعله العراقيون الشرفاء فى ساحة المعركة سيلقم كل متطاول حجراً يغلق فمه.

نايف ابو عبيد /الاردن

مسرح الفريد ليس كلاسيكيا

«الأستاذة فريدة النقاش

رئيس تحرير مجلة «أدب ونقد»

تحية طيبة وبعد.........

أبدأ بتقديم عميق الشكر على اهتمامكم بنشر حوارى مع أخى الفريد فرج فى عدد مارس ١٩٩١ من «أدب ونقد»، وإن كنت قد لاحظت أن المحرر حذف العناوين التى كتبتها، ووضع بدلا منها عنوانا آخر، لايتطابق، فقطَ، مع ماجاء فى الحوار، وانما يتناقض مع المقولة الأساسية لمسرح أخى الفريد فرج، سواء على مستوى الشكل، أو على مستوى المضمون يقول العنوان الموضوع على لسان أخى الفريد :«القديم والحديث يتعانقان فى مسرحى».

وهذا يعنى بوضوح أن مسرحه، فى التحليل النهائى، مسرح كلاسيكى، بينما يؤكد الحوار أن الفريد ينزع فى أعماله نحو تحرير المسرح مماهو تقليدى بالتماس «كل أو الكثير من رخص المسرح الحديث»!

لقد أجريت هذا الحوار مع أخى الفريد فرج، كما جاء فى مقدمته، منذ نحو عشرين سنة، فى فترة كان يعرف عنه تحديه للمعلم الأول أرسطو، ان اعترضت نظريته المتعارف عليها فى التاريخ تطور فى المسرح، أو حدّت من امكانية تفجير ملكات الابداع البشرى..

ولم يكن الفريد يتردد فى شجب هذه النظرية على الملأ، أو فى الدعوة للخروج أو الثورة عليها، وطرح قيم ورؤى جديدة، تكون أكثر تعبيرا عن المجتمع فى صراعه الداخلى والخارجى، وأقدر على الارتباط بالعصر فى حركته ونقط اختلاله.

غير ان العنوان الذى وضعه المحرر- بحسن نية بالطبع- يوحى بأن أدب أخى الفريد فرج يعتمد على نوع من المصالحة أو التوفيقية أو التوازن بين القديم والجديد. والحقيقة أن هذا المسرح، بل ان فكره كله وحياته كلها لمن يعرفه جيدا ويعرف غاياته ككاتب، أبعد ماتكون عن هذا المفهوم، وإلا لما استطاع أن يحقق لنفسه هذه المكانة التى يحتلها فى حياتنا الثقافية.

لهذا أرجو نشر هذا التصحيح.

مع وافر التقدير.

نبيل فرج

صناعة الخيطات الفنية

«الزميلة الفاضلة/ فريدة النقاش

تحية طيبة وبعد....

أتساءل... كيف تنفرط الموهبة من بين أصابع بعض المبدعين .. القابضة الآن على حزمة من النقود؟... وكيف حدث التخلى...بأن يتحول المبدع... ويهاجم بضراوة من يرصدون تخاذله.. ويصرح بأن عليهم الكف عن أحقادهم عليه؟

واللعبة.. هى أن يظن أنه فوق المساءلة..صنم وعبيد..

صار ألمى من الأصدقاء أشدو أنكى من الخصوم الذين يتحولون لصناعة الخيطات الفنية.

فهل ذلك زمن سقوط التضمينات الشعرية لمن تخاذلوا .. من مقالاتك التى تقطر وهجا من الألم والرقة؟

عزيزتى/ فريدة

ليس جديدا أن أتحدث عن تمايز (أدب ونقد)... وسعيها الدائم للتطور لماهى منوطة به من إضاءة واقعنا الثقافى... والمساهمة الفعالة والإيجابية.. فى مواجهة إعلام شرس... يبث الأسوأ فى مجمله.. ويهدف إلى غيبة الوعى والاستنامة إلى المقادير لأولى الأمر.

لا أريد أن أطيل .. فقط أشكر لكم إهتمامكم بما أرسلته من قصص. ونشر إحداها لى.. وهو شرف كبير.

مع أطيب تحياتى لك ولأسرة التحرير... وسلامى للصديق الفنان حلمى سالم.

والى لقاء قريب

رابح بدير
المحمودية- بحيرة
بنك التنمية الزراعى- فرع المحمودية»

الحياة الثقافية

عـدلى رزق الله: زهور الحـيـاة أمـام الموت: ادوار الخـراط/ ليـالى رمضان على مسرح السامر: نزار سمك/ مكبث وثمن الغربة: عبد الغنى داود/ باب الريح لنبيه الصعيدى: د. صلاح السروى/ فـيلم القليوبى عن محمد بيومى: نبيهه لطفى/ الاقتباس فى السينما العـربيـة: زكـريا عـبـد الحـمـيـد/ رسـالة اسـيـوط: مـحـمـد صـفـوت عـبـد الكريم/ اصـدارات

فن تشكيلي

زهور الحياة أمام الموت ١٩٩١

إدوار الخراط

ومازال **عدلي رزق الله** يواصل عمله الذي يبدو كأنه لن ينتهي في استقصاء زهور المحاياة فهل اقول إنها في هذه المرة زهور الحياة في قلب الموات، أو في مواجهة الموات؟ أم أنها كانت دائما كذلك؟

لن يكون حديثي عن هذه الخبرة القديمة البكر معا الا مقاربة، وتأويلا، ورؤية خاصة، كل ما أرجوه لها أن تكون مشاركة في العمل الفني، ودعوة للمشاركة.

سوف أرى في هذه اللوحات المائية الجديدة- المستعادة معا مجموعات عدة، منها:

الزهور الشموع: زهور المرثية

الزهور المغلقة : الزهور الرحمية

الزهور البلورية : زهور الماسات

الزهور ذات الفلقتين : الزهور الجنائزية

الزهور المجنحة : زهور الصرخة

الزهور السوداوية : زهور الغضب

والزهور القدسية

وبعيدا عن التأويلات الشعرية- التي كأنما هذه اللوحات تفرضها وتمليها- فإن العنصر التشكيلي البارز في هذه الأعمال جميعا هو مايمكن أن أسميه **التوازن غير المحسوب**.

فعلى غير ماتقتضيه قوانين التناسب، وتناسق البنية الداخلية، نجد أن اللوحة هنا تنقسم قسمين يكادان أن يكونا منفصلين: قسم علوي يشغله حيز إكليل الزهرة، وجسمها المليء واحدا أو اثنين توأمين أو عدة فروع وعدة انبثاقات على السواء. أما القسم السفلي فهو إما انداياح لوني،قاتم أو فاتح، لايكاد يكون له جسم، وإما أن يكون بقعة أصغر بكثير من الجسم العلوي للوحة، بقعة مستعرضة أو طولية ولكنها دائما فيها خفة وشفافية تقابل وطأة الثقل العلوي، أو هي فراغ-

مبيض شفاف أو درى السماوية، يقابل ازدحام أو احتشاد أو كثافة القسم العلوى. يصدق هذا حتى فى اللوحات التى أسميتها سوداوية التى تملؤها خلفية داكنة فى الغالب، فما زال فيها تحول واضح فى القاعدة وازدهار ممتلئ واضح فى قمة اللوحة، ويصدق هذا حتى لو انعكست البنية، وامتلأت القاعدة، إذ نجد القمة هنا رقيقة ملمومة.

وفى كل الأحوال، وفى كل اللوحات، نجد ذلك الخط الرقيق الواصل بين جزئى اللوحة، خط الساق الذى يكاد قوامه الهفهاف الرفيع يشف أحيانا حتى يوشك ألا يرى، وهو مع ذلك وعلى كل رقته، عماد البناء ومصدر قوته، وسر شدة الأسر والتمكن فيه.

فهذا- فيما يبدو- خرق للقانون الذى يريد أن يكون للوحه تناسق لايجور فيه الثقل علي الخفة وبخاصة اذا كان الثقل رازح الوطاة ليس هو مستقر اللوحة وأرضيتها الراسخة، بل هو حضور فوقى لايكاد يعتمد على مايقيمه ويحتمله.

حضور علوى ربما كان هو سر التوازن وراء مايبدو ظاهريا أنه اختلال، وسر رسوخ اللوحة وثباتها على الرغم مما يلوح للوهلة المتعجلة أنه انحراف، أو قلب معكوس للأوضاع.

هل هو اذن- فى التشكيل البحت وفى التأويل الممكن سيان- نوع من التسامى، من الصعود بشحنة قوية، وثبات هذا الصعود ؟

أى أنه مضارعة دفقة الحياة نفسها إلى أعلى. دفعة النسغ الحى فى القامة الصاعدة، سواء كانت زهرة رقيقة الحنايا أو دوحة شامخة وارفة الظلال متكاثفة ومتواشجة الأغصان، كلتاهما تصعد إلى أعلى، بطاقة من داخلها لاتهزم، كلتاهما تنهض، سامقة (حتى لو كانت منمنمة هفهافة) وقائمة العود ضد كل تهديد.

* * *

سوف أرى فى حلقة الزهور- الشموع رقة مأساوية وشاعرية تهز القلب، هذه العيدان الرفيعة



التى تحمل رؤوساً هى الى الجمع بين عنصرين متناقضين أقرب، عنصر الخضرة أو الزرقة المخضرة- نباتية فيها نبض حى غير منيع، وعنصر الشعلة الثابتة أو المهتزة، نار مصفرة أو محمرة بالكاد ، ولكن ايحا ءها باللهب لايقاوم، كأنها شموع نباتية حية فى مرثية غنائية الألوان، ولكنها على أى حال تنشق من أرض غنية ورقراقة

بطين قاتم، أو من جذر ملتهب ومحكوم اللهب.

هذه الأرض غمقة، دسمة، رقراقة كثيفة التسايل، شفافة أو صلبة الأشتعال، خضراء الدمنة أو صخرية معدنية الايحاء، هي على الأغلب الأعم، أرض اللوحة، منداحة، منبسطة، كأنها غائبة، أو ملموسة محددة كأنها جذر حجري نحيل، هي النغم الكونتر ابنطى الذى يكاد يكون حتميا فى مقابل وجود مستقطب للجسد الضارب فى الآعالى.

الشموع، نيرانها المصفاة حادة الشباة، طعنتها رقيقة ونافذة، ولكنها تظل زهورا، فيها إيحاء قديم من قوام الحجر الكريم، شبه الشفاف.

يتناغم الأصهب المتراوح مع الآزرق القاتم الذى يشف، والرمادى الداكن الذى يخف ويهفهف، فى الجزء الفوقى، ويقابله تناغم الاصهب المحمر- أخف وأنعم، ولون جديد هو إلى الصفرة السلسة أقرب، مع خلفية من هذه النغمات اللونية نفسها ولكنها على مقام أصفر، وتنويعات هذه اللحنيات اللونية المرهفة، فى كل مرة كشف كأنه شعر صاف وحزين وقادر على البهجة، هى شموع الزهور التى تغنى مأساوية اللحظة، أو مأوساوية الزمن.

* * *

أما تلك اللوحات التى أسميتها- من عندياتى- **الزهور المغلقة**، أو المكتنة، إو الرحمية، فليست- بطبيعة الحال- منفصلة عن سائر زهور الفنان، ولكن تحددها فى شكل مخروطى، مثلث، رحمى، يبيض فى ذؤابة المثلث العلوية ويكثف عادة فى قاعدته، هو مصداق نظرتى فى التوازن غير المقنن، أو غير المحسوب، الوجود العلوى يملأ اللوحة، فى مقابل مايكاد يوحى بفراغ سفلى، تربط بينهما ساق خفيفة رهيفة بل وغير موجودة أصلا باللون بل بالبياض فقط.

الخضرة الخصيبة الفاقعة المحتشدة- مهما كانت بقعتها صغيرة- هى دائما قاعدة المخزوط، أو قاع الرحم، أو الأرض المكنونة ببذرتها المحيية، ثم صعود مع تخفيف فى اللون - محمرا، مصفرا، ارجوانيا فاتحا، أو حتى أبيض تماما- الأبيض دائما عند هذا الفنان لون وليس خواء، قيمة وليس فراغا- وفى بعض الأحيان الطرف المستدق العلوى، بحمرة اللهب ودم الشرايين القانى النضر، أو اللهب الداكن، كلها فيها أحس ايحاءات مواجهة المأوساوية- والجنائزية أحيانا- بتأكيد النضارة والخصوبة والحيوية، فى سياق التشكيل والتلوين أولا وأساسا، أولا وأخيرا.

* * *

ليس بين هذه التسميات حواجز قاطعة مانعة، فربما كانت **الزهور البلورية**، زهور الماسات، هى أيضا رحمية، أو جنينية.

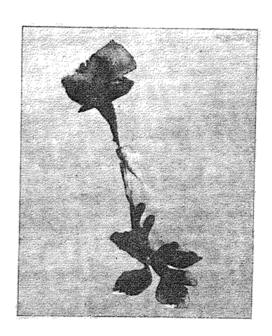
فى داخل الصفاء الأبيض أو الرمادى الشفاف أو المخضر الفاتح جدا- مما يوحى بقيمة بلورية- زجاجية- ماسية- أو نورانية، نرى تفتق الشريحتين أو الفلقتين، بينهما شق النار أو الشعلة أو الحمرة ولايخطئ الحس عضوية النسيج فى فلقتى الزهرة اللحميتين، وجسدانية التلوين بل حشويّة التجسيد.

هذه عودة- حميدة- إلى بدء عتيد.

فقد كانت تلك قيمة محببة وأثيرة عند الفنان، ومازالت، فى تصورى، قيمة أبدع فيها بعضا من أجمل أعماله.

وسوف نلحظ هنا على الفور تغير- أو تميز- المقام اللونى الموسيقى.

هنا إيحاءات بكثافة الدم واللحم، بالألوان قاتمة الحمرة، الأرجوانية، القرمزية الضاربة إلى دهمة حتى لتكاد تلمس- وتشم- نضارة اللحم الطرى المكنونة،وبين الشقين الفلقتين البضعين تلك الفتحة الأولية التى يتقد فيها لهب يانع، ناصع، مصفر قليلا، هو تساوق الأصفر البرتقالى شيئا مامع أصفر شاهق فى أطراف الزهرة- الرحم- الجوهرة.



ومازال التوازن الخفى لايقيمه إلا عود الساق النحيل بتنويعاته اللونية الرقيقة الحانية الصلبة معا، على أرض فى الأغلب شفافة بيضاء أو على سحاب شائع السيولة بين القيم الرمادية والبنفسجية.

القيمة اللونية البنفسجية تغلب على لوحات تنتمى إلى هذا الفلك أو إلى هذه الحلقة، سيولة البنفسج هنا سحاب صاف متقطر أو متجسد فيه صفرة التوباز الآثيرة عند الفنان، أو نقاء البنفسجى المخفف حتى الشفافية تقريبا، أو مشوبة بالرمادى الأدهم المخضر، تمازج الألوان- ونغمات الايحاء- يكاد يكون ملهما من رهافة تناسقه وتداخله، ولعل هذه عبقرية الأكواريل التى يعرف الفنان أن يتلمس كل نعومتها، كما عرف من قبل أن يبتعث كل حشوية عجينتها وكثافتها.

فى داخل حصار البلور الماسى، ترفرف مائيات عدلى رزق الله، فراشات مبسوطة الجناحين أحيانا، ولكنها رغم حبسها كأنما تشق السماء، أو أرحاما أو أجنة مكتنة واعدة بحيوية غضرة ومتفتقة وجسدانية.

* * *

قريب جدا من هذا الفلك من اللوحات مايناقضه ويضاده.

فلاننسى أن هذا الفنان- شأن الكثيرين- إنما يحيا بالتضاد، بالإنشقاق، بالإنقسام، ويتآلف يتجاوز الثنائيات ويؤكدها فى آن واحد.

أعنى بذلك ما أسميته **زهور الفلقتين الجنائزية**، حيث الدهمة غالبة- حيث السواد الآسحم- أويكاد- هو النغمة السائدة، قتامة دهماء حقا فى داخل بلوريات مغلقة وموصدة ونهائية الإحكام.

والأصح أن هذه الدهمة تنقذها من هوة اليأس المظلم حمرات مضمرة ولكن قائمة. انشقاقات صفرة مخضرة ومحمرة أيضا، وتسرى فيها سيولة تضرب

إلى زرقة مندمجة بالدهمة.

النغمة الجنائزية هنا- إن صحت لى الرؤية- لم يغلبها القنوط، لم تسقط إلى التسليم باليأس، بل مازالت فيها ألوان الحياة.

* * *

أما الزهور المجنحة- **زهور الصرخة**- فكأنها ترد على المقبرية LE MACABRE فى الحلقة المقابلة.

الزهور هنا تتمدد وتتشعب وتنطلق فيها أجنحة مشعثة متضاربة المقاييس، الزهور هنا متفجرة بالطاقة والشهوات،بل هى هنا مخلوقات أشواق طائرة،-أو أقرب ماتكون اليها. لم تعد ثنائية الفلقتين هنا هى التى تلهم بنية اللوحة، بل نوع من تضارب الجذاذات المتفرعة وتركيب حى لنتوءات الأزهار.

ولأول مرة نجد أن هنا الإزهار الضارى أحيانا يستشرى على خلفية غسق- أو شفق- يضرب أفق اللوحة بسحابة الحمرة فى فجر أو غروب سماء متدرجة المستويات من الإشتعال.

لا أظن أننى بعيد عن الإستجابة عندما «أرى» فى هذه اللوحات صرخة متلهبة لاتعبأ كثيرا ولاقليلا بجماليات مدجنة مروضة مضبوطة، بل تنطلق جامحة، وعارمة.

* * *

يصل ذلك الى ذروته فيما أسمية زهور الغضب، الزهور السوداء، على السحابات السوداء.

هذه اذن ليست فقط مرثية لعالم حزين، بل هى إدانة لعالم ملبد بغيوم سوداء، عالم مدلهم بدخان أسود يحيل النور ظلاما، دخان يسود السماء ويحجب الشمس، الظلام هنا هو قيمة، مادية وهو حلكة روحية معا، وكأن الزهور تقوم على أرضيته متموجة من سوائل غليظة القوام، نفطية اللون، داكنة الخضرة، ثقيلة.

لم تعد هى مجرد الزهور الصارخة، الشائهة، التى تتخذ شكل غربان أو عقبان أو طحالب صاعدة فى الهواء بكل غضارة النباتات الوحشية، بل تجاوزت ذلك الى قتامة متراكبة الصفوف حينا ومتضاربة السحاب أحيانا، تتوقد فى قلبها زهور حمراء متلظية: زهور الغضب، بل تتقد فيها أحيانا عيون واحدية ثاقبة النظرة سوداء الحدقة لاتطرف، مفتوحة أبدا بإدانة لا هوادة فيها.

وفى بعض الزهور السوداء ايحاء بالمصلوب- ايحاء بعيد بقامة مشبوحة مضحاة، مصلوب تجريدى ولكنه متجسد وان كان غير متآنس، كأنه يجفو الإنسان، ويرفضه.

* * *

ومن هذا الرفض للإنسانى فى تصورى ينبثق الرفض لقيمة تشكيلية ناعمة، «وإنسانية» جدا هى قيمة الدائرة وتنويعاتها وخطوط أقواسها التى كانت كلها من مميزات عمل هذا الفنان.

فى هذه الحقبة سوف نجد على الأخص خطوط المثلث، وشبه المعين، والمنبعج غير المعين، خطوط الشوه، والزيغ، والميل.

ومهما كان «المثلث» رقيقا، مسحوبا، دقيق القاعدة ومستطاولا، فليس فيه هذا الكمال الكلاسيكى الذى توحى به الدائرة ومشتقاتها، أما شبه المعين والمنبعج غير محدد الخطوط، مشوه الكنتور، فهى تجليات السخط والغضب والرفض والإدانة.

ما أظننى بحاجة للقول إن اللوحة أساسا- بل على سبيل القصر- هى عملية تشكيلية، وأنها

جماع قيمة أو قيم تشكيلية: البنية، اللون، الخط، توزيع المساحة المتاحة(الأيحاء بمساحة مستحيلة أيضا) وتقابل هذه القيم، تناسبا أو تنافرا على مقتضى الحال ولكن تناغما فى كل الأحوال.

أما التأويل الذى يتجاوز رؤية العين إلى رؤيا الروح، فهو على ضرورته وحتميته أحيانا ليس تابعا للتشكيل، بل ينبغى أن يكون نابعا منه. أى أن التشكيل وحده هو الذى ينبغى أن يوحى بأى تأويل ممكن.

وحتى الايحاءات «الأنثرومورفولوجية». المؤنسنة، العينان اللتان تطعنان أو العين الواحدة السيكلوبية، الوجه المتقطع المتحيف منه غير المحدد، والقامة المشبوحة أو المضروبة أو الساقطة.. كلها، انما تأتى من ضربات تشكيلية فى الخط واللون والمساحة: البقعة الغاضبة، السواد المحيق أو القاطع، والتشويه الجامح.

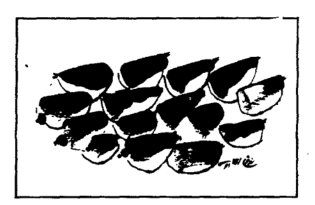
وفى غمار موج الليل ذاك، تفجؤنى انبثاقات واندياحات للأحمر اليانع- كأنه طفلى أو مراهق- وللأخضر المغضوضر، فى تركيبات مثلثة توحى إلى بزهور من أحجار هشة، تنبثق من أهيرامات صغيرة- كأنها غياب لتيمة الهرم الشامخة- وتقوم على خطوط هى قطاعات من المثلث، وحتى الأقواس ومشتقات الدائرة تتخذ سمت خطوط المثلث وتندمج بها أو تتحول إليها.

أخيرا تأخذنا هذه الرحلة فى الإنكار والنفى والسخط، إلى نقيضها، وربما مصيرها. هاقد عبرنا الجحيم المتلظى والمطهر الغائم المعتم، هاقد وصلنا إلى ساحة كأنها قدسية. هل مراثى الشموع كانت نغمات ناى صغيرة فى بخور قداس جزئى؟ هل نحن على استعداد لسماع سموق موسيقى الأرغن الفسيحة البيضاء؟

من منمنمات الأبيض الطولية الرقيقة، بشخوصها التجريدية شبه الملائكية- دون أدنى سنتمنتالية متسايلة أو سهلة المكسر- صاعدة وطافية على الأبيض النقى الصراح إلى اتساعات شاهقة فى غاية الجمال المفترع البكر غير المكرور، الشموع الضارية إلى حمرة مليئة تشتعل بخصلة من- شعر النار المتراقص وشعرها، المثلثات وشبه المعينات الرمادية الصافية شاسعة الايحاء تحتضن دكنات واشتعالات مكتومة بين مثلثات أخرى تسرى فيها زرقات بحرية عميقة الغور، وليس فى الأشكال كلها قطع الحدود بل تسامحها.

وفيها- هذه الترنيمات اللونية الرقراقة- نسمة تعبد. قدسية هى فى جوهرها عودة وقبول لمعنى أساسى فى الإنسان، معنى إنسانى قد تمثل اللاإنسانى تماما واستوعبه واستخلص موسيقاه الخالصة الصراح.

مارس ١٩٩١



---

* هذا المقال يتناول أخر لوحات الفنان عدلى زرق الله الغى يضمها معرضه الحالى (مايو ١٩٩١) بالمركز الثقافى الألمانى (معهد جوته)

مسرح

ليالي رمضان على مسرح السامر

نزار سمك

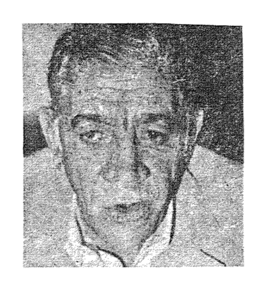
المجانين: فرقة دمياط

بدأت العروض المسرحية بمسرحية «المجانين» لفرقة دمياط القومية أخراج ناصر عبد المنعم وتأليف محمد الشربينى- كما كتب فى إعلان السامر- أما على البانغلت فقد كتبت عبارة «مستوحاه من.. وقواق.. ميلوس فورمان».. وهو مخرج فيلم طيران فوق عش المجانيين المأخوذ عن رواية «كين كيسبى» طيران فوق عش الواقواق. هى اذن رؤية مستوحاه عن رؤية وهذا بالطبع قد يدفعنا إلى المقارنة بين المسرحية والفيلم وهى مقارنة لن تكون فى صالح العرض المسرحى على أيه حال.. يبدأ العرض بمجموعة من المرضى داخل المستشفى التى تديرها سيده شديدة التسلط والتعقيد «ليلى جمال». تفرض أسلوبها ووصايتها على الجميع بشكل قمعى ومتوحش والكل مستكين لذلك.. يحضر إلى المستشفى نزيل جديد هو «عبد الله» الذى يبدأ فى الصراع مع «الريسه» من أجل تغيير القواعد والنظم داخل المستشفى وكل منهم يحاول إستخدام الكتلة البشرية الموجودة فى المستشفى لصالح رغباته وأهدافه ويصل الأمر إلى حد التخطيط للهرب الجماعى من المستشفى وينكشف الأمر وتسلط «الريسة» شحنه كهرباء شديدة على عبد الله فيتحول إلى جسد لاحركة فيه ولا كلام ويتولى «عويس» المعادل الموضوعى لعبد الله قيادة المرضى فى نفس الاتجاه متجنباً رعونته وتهور عبد الله.. واثناء العرض تتعرف على الشخصيات وأسباب دخولها إلى هذا المكان- إلا عبد الله- فهذا قتل زوجته لخيانتها وعويس «أحمد شبكه» نقابى عمالى أدخلوه إلى هنا عندما عارض قرارات تضر بالعمال والشركة. وأخرى كانت تريد أن تكمل تعليمها فأبى والدها وهكذا إلى أن يأتى الدورعلى الريسه لتحكى حكايتها وهى تدافع عن نفسها أمام إبنها الطبيب القادم من الخارج وتعلن أسبابها التى جعلتها هكذا فلا يملك الإنسان إلا أن يتعاطف معها لا أن يرفض أسلوبها -خصوصاً وأن بعض الموجودين داخل المستشفى يستحقون

ذلك- كيفّ لا يتعاطف إنسان مع أمرأة وقعت تحت قهر كونى قهر مركب وليس اجتماعيا فقط كالاخرين. لقد تزوجت رجل مريض كان يخفى مرضه ومات بعد عامين تاركا لها أبناً أصبح طبيباً. ودفنت هى قلبها كما قالت، تحملت مأساتها وعاشت من أجل هذا الابن وهذا النظام. ألا يعتبر ما مرت به مبرراً لهذا النظام الصارم والقسوة التى تمارسها معتقده آن هذا هو الصالح والمفيدلهؤلاء المرضى.. . شخصية الريسة بهذا الشكل هى نقطة ضعف المسرحية. وهنا تكمن المفارقة بين مجانيين فورمان وكيسيى ومجانيين «ناصر والشربينى» فالانسة «راتشدت» الريسه عند فورمان تمثل القهر والسلطة والنظام بشكل مطلق. هى هكذا دون تبرير ودون الرجوع إلى ماضيها لمعرفة أسبابها ودوافعها.. هى رمز السلطة والتسلط. عرضها فورمان بشكل حيادى تماماً. آلة لامشاعر لها ولاعواطف ولا أمومه. هى مجرد قهر محض وسلطة مطلقة والأخرون تحت يديها يصبحون ضحايا مجددين ومطلقين أما التوازى بين المستشفى والمجتمع اشد وضوحاً لدى فورمان، وهذا مالم ينجح العرض المسرحى فى إظهاره بل هى محاولات لكشف عيوب الخارج حين يكشف كل واحد عن أسباب دخوله إلى المستشفى وبعضهم يستحق أن يدخل وقد تكون طريقة العلاج هى موضع الخلاف فقط. لم تكن طريقة عبد الله «ناصر البشوتى» فى الاداء موفقه، إتسم اداؤه بالعصبية والافتعال خصوصاً حركات «الجنان» التى كان يؤديها كما أن صراعه مع الريسه لم يكن لأسباب واضحة كما كان فى الفيلم مثلا. أما «صفاء الطوخى» لم اقتنع بدخلولها إلى هذا المكان لمجرد انها تريد أن تتعلم وأباها يرفض وهى ممثله تمتلك الحضور على المسرح ولكن سيصبح أدائها أفضل لو تخلصت من العصبية وتعطيب الجبين وشهر اليد والكف فى وجه الجمهور والتخفيف من الحركة التوقيعية فى الاداء.. الديكور كان ضخماً بشكل كبير ولم اشعر ان المخرج أستخدمه بشكل درامى فى لحظات الصراع ربما لأنها لم تتأجج داخل العرض بشكل طبيعى.. وأقل الاشياء الفنية فى العرض كانت كلمات الاغانى والالحان.. أما فريق الممثلين فقد كان جيداً فالفرقه تضم عناصر متميزه خصوصاً أحمد شبكه «عويس» وحمدى تحفه والحسين مراد ومحمد الهنداوى ورضا حسن.. الشىء الذى يحسب للمسرحية هو أن عويس الذى يتولى قيادة افراد المستشفى ضد إدارتها بعد موت عبد الله يغدو ممثلاً لثقافة ورؤية ومواقف وتوجهات مختلفة تماماً مثله مثل الهندى عند فورمان الذى هو ممثل لثقافة مختلفة ونقيضة لثقافة الرجل الابيض. ثقافة أكثر أنسانية وأكثر رحابة وأكثر حكمة.

باى باى عرب
والقناطر الخيرية

هذا النص لنبيل بدران أصبح من أكثر النصوص إنتشاراً فى مسرح الثقافة الجماهيرية ربما لبساطته فى الاخراج وربما لجديته فى موضوعه والرغبة فى بعض السياسة. ولانه قادر على التعبير فى الحالة الوجدانية التى يحسها ويعيشها الإنسان العربى هذه الايام وبشكل نقدى سريع وساخر. واختيار نص يمثل وجهه نظر سياسية وإجتماعية واضحة وناقدة للواقع العربى الذى نعيشه- يصرف النظر عن قوتها أم لا- يعكس جدية فريق القناطر الخيرية وموقف مخرج العرض «أمين قنديل» والعرض يقوم على فكرة كثيراً ما تم إستخدامها بطرق مختلفة.. فهذا خاتم سليمان الذى يخرج منه عفريت يقول شبيك لبيك وهذا «عرب» الفتى الذى يخرج له العفريت والمشغول بمناقشة وتأمل تناقضات واقعه العربى. يحاول أن يستخدم العفريت لجمع شمل العرب- أى عرب- ومن خلال العفريت (بساط الريح عند فريد الاطرش) يزور عرب والعفريت بلاداً عربية.. لنكتشف عيوبها وأدعاءاتها الوطنية ومهاذلها ونفاقها وكيف أن هذه البلاد تعادى بعضها أكثر



مما تعادى العدو الحقيقى وكيف أنها توجه جماهيرها إلى أعداء وهميين. هى أذن رحلة فانتازيا تعتمد على كشف المفارقات الموجودة بين الواقع المعيسن والواقع الذى يجب أن يكون.. ولانه عرض قائم على التابلوهات فيتم تقديم اسكتشاته المتتالية بما تحمله من نقد اجتماعى وسياسى سريع ولاذع مع تقديم بعض الاغانى التى تكون وظيفتها الربط وأحياناً الشرح والتعليق.. هو كباريه سياسى ينطلق من الفكرة الرومانسية الجميلة جمع شمل العرب بصرف النظر عن التناقضات بينهم أو اسلوب الجمع أو طريقته أو الهدف منه. كان العرض متواضعاً من حيث اسلوب الاخراج واداء فريق الممثلين الذى يشقع لهم اخلاصهم الشديد وأخذهم الأمر بجدية كاملة خصوصاً الشباب الصغير الذى ربما يقف على المسرح لأول مرة لكن هناك ممثلين يستحقون الاشاده مثل عبد الهادى محمد فهو يمتلك حضوراً جيداً وخفه ظل غير مبتذلة وقدره حركية متوازية وقادر على الاداء المختلف والمتعدد والخروج من شخصية والدخول إلى أخرى وكانت الحان أحمد اسماعيل وأداؤه اضافة جيدة إلى العرض.. أما الديكور فكان بسيطاً مجرد خريطة للوطن خلف قضبان السجن فى منتصف المسرح.. انه الوطن المسجون.. ولكن مخرج العرض يبدو انه فقد سيطرته على العرض بحيث أفلت منه. فلقد أفسد العرض بعد مشهد الإنتفاضة والتى توقع الجميع أنها النهاية وهى نهاية جيدة وطبيعية وحقيقية ولكنه أتى بمشهد أضعف العرض فلم يكن هناك أى مبرر لمشهد الإستجداء هذا الذى مارسه «عرب» وهو يقود الفتاة الفلسطينية طالباً عون العرب وأيضاً لم يكن هناك أى داع لأن يشرح لنا «عرب» بتعليقاته مانراه نحن ونفهمه وتستطيع أن نعقد مثله تماماً المقابلات والمفارقات وأن نكشف التناقضات مثله ولا أعرف اذا كان هذا إضافة من المخرج أم انها أشياء موجودة فى النص.. ان العرض والنص تحديداً به قدر كبير من جلد الذات والسخرية من النفس هذا الجلد يكون مفيداً بشرط توفر الإحساس والإدراك والرغبة فى التجاوز والتعديل. فهل هذه الاشياء متوفرة أم أن جلد الذات هذا يصيبنا بالتراجع والانكماش والاحساس بالافائدة واللاجدوى؟!

البطل.. وفرقة البحيرة.

البطل نص شعرى تأليف د. عبد الغفار مكاوى.. يتناول فيه مشكلة الحكم وعلاقته بالعدل والظلم خصوصاً عندما يصل إلى هذا الحكم فرد من عامة الناس!! ليس من عامتهم فقط.. بل كان فى نظر الناس معتوهاً.. لكنه كذب كذبه وصدقها هؤلاء الناس.. وصارت الكذبه تولد أخرى

حتى صار أسطوره وببعض المصادفات صار حاكما.. حين تنازل له السلطان الحقيقى عن الحكم (الملك لير) تحقيقاً لرؤية رآها وهو نائم والنص والعرض يوحى بأن هذه اللعبة التى نراها هى للعبره وحتى لايتكرر ماحدث.. وهو يعلن أنه يأخذ هذا الذى حدث من أوراق التاريخ الصفراء.... شخص أسمه «حسن سيف» يحمل سيفاً خشبياً يدعى أنه قتل ألف وآسر ألف وفر من الجبناء تسخر الألف. تخد منه قريته وزوجته.. ولكن كثره تكراره لهذه الكذبة مع ما حل بالقرية من وجود وحش يقف على أبوابها يهددها، وإعلان السلطات عن جائزة لمن يقتل هذا الوحش الذى فتك بالفرسان يجعل الناس يلوذون بحسن.. وبالصدفة يأتى حسن بالوحش مأسوراً.. ويصبح بطلا يذهب إليه السلطان. ولايذهب إلى السلطان تساندة العامة يتنازل له السلطان عن الحكم. ثم ودون أية مقدمات يحاكم الناس حسن لأنه ظالم وغير عادل فى وجود القاضى الذى تم تشخيص الموضوع السابق الوهمى أمامه. إلى أن يقولوا لنا انتبهوا من تكرار هذه اللعبة.. مرددين من يحمينا من حامينا.. من ينقذنا من منقذنا... وبالرغم من أن مثل هذه العملية لم تحدث وهى أقرب إلى الخيال وإلى الرمز إلا أن الديكور الذى تم وضعه وتصميمة أوحى الينا بأن هذه الفترة الزمنية هى فى القاهرة المملوكية القديمة وأعتقد أن أضعف مافى هذا العرض هو الديكور الذى كان ضخماً وكبيراً وموحياً لزمن معين وهذا غير حقيقى كما وأنه لو تم الغاء هذا الديكور كاملاً ماحدث شىء ولانقص شىء. بل وصل حد التحذلق فى الديكور إلى عمل «بغلة» لهارقبة تتحرك والديكور من المفترض أن وظيفته الاشاره إلى زمان ومكان تجرى فيه هذه الاحداث دون مبالغة ودون إفراط.. وعندما يكون موضوع المسرحية أقرب إلى الرمز يصبح وجود ديكور واقعى أمراً مخالفاً ومعاكساً لطبيعة الموضوع، بل يجب أن يكون الديكور مساعداً على توصيل الفكرة وكذلك إسلوب الاخراج.. واذا كان المقصود هو القول للناس إنتبهوا من تكرار ذلك أو أن هذا هو الذى حدث وسيحدث فلا يجب ربطه بزمن واضح وثابت..

كان الاخراج لـ«إميل جرجس» كلاسيكيا حركة وأداءً ولكنه لم يظهر الانقلاب الذى حدث فى ثورة الناس على «حسن سيف» بعد أن نصبوه زعيماً وسلطانا.. فجأة وجدناهم يحاكمونه لأنه ظالم دون أن نعرف ماذا حدث؟!

.. فهل ياترى كان السلطان السابق عادلاً؟! وهذا الذى أتى من عامة الناس هو الظالم؟! ويصبح الخوف والخطر من القادم من عامة الناس. من الذين لايحملون الدم الازرق.. فهل هذه هى الرسالة؟!.. أم أن الرسالة هى ألا يصدق الناس الكذب وألا يشاركون فى صناعته وتضخيمة وتنصيبه. صحيح لم يحدث أن شارك الناس فى مصر فى تنصيب أحد أو خلعوا أحد إلا على المسرح لكن لابأس. لقد كانت فرقة البحيرة بكاملها جيدة فهى تضم نخبة جيدة من الممثلين وعذراً «لعدم ذكر أسماء فلم يصل إلى أيدينا «بانغليت»

محاكمة رجل مجهول وفرقة المنوفية

النص للدكتور عز الدين اسماعيل والإخراج للمخرج طلعت الدمرداش الذى يمكن أن نقول أنه أكثر مخرجى الثقافة الجماهيرية الأن تميزاً وامتلاكاً لرؤية يحاول جاهداً أن ينقلها. قد يحدث أحياناً أن يفقد الخيط بسبب محاولة الإحاطة بكل الأمور لكنه فى الغالب سرعان مايمسك به ثانية. العرض قآئم على فكرة المحاكمة التى يديرها من يملكون ومن يحكمون للذين يقوّمون المعوج ويواجهون الظلم وهو أمر جدير بأن يتم كشفه على المسرح فهذا رجل مثقف أو مشغول ببعض الأمور العامة ويريد أن يصل إلى الناس ليفتح معهم حواراً.. فيخرج عليه من يقول له أنا أجيبك وأناقشك ولكن سرعان مايوجه إليه أتهام بأنه

خائن وعميل بل رومانتيكى!! وتشكل له محاكمة هو ممثل الاتهام ويأتى بقضاه جاهزين لمثل هذه الأمور ليحاكموه دون أن يعرف المتهم ماهى تهمته اللهم إلا محاولة إتصاله بالناس. ثم تخرج من هذا المواطن إلى سعيد ابن جبير والحجاج ابن يوسف وخروج سعيد عليه بعد أن كان قريباً منه لظلمه ويتجاوزه الحدود إلى أن يقتله الحجاج لنعود ثانية إلى المواطن مع إستحضار لاوزوريس.. إلاله الذى فرضة الشعب على آله الحكام.. وإن كان هناك من يخمد صوت المنادى على أزوريس وكذلك من يناجى اخناتون صاحب الدعوة الأم والاساس. وهكذا من ابن جبير حتى مواطن هذه الايام هناك من يقف فى مواجهة الظلم وهناك من يحاكمونهم وهناك من يتفرجون على ذلك والمطلوب والمفروض أن يشاركوا فى المواجهة لا أن يشاهدوا فقط. فى هذا العرض نستطيع أن نقول أنه أول عرض من عروض رمضان على السامر تكون الإضاءة فيه مستخدمه بشكل جيد وواعى ومتزامنه مع الحركة والانتقال فوق المسرح. وكان الديكور متوافقاً مع الرؤية وموحياً باللازمان واللامكان أو مشتملا على كل الأزمنة والأمكنه فهذا الذى يحدث.. يحدث دائماً وعلى مر العصور. فهناك الموتيفة الفرعونية وهناك الفراغ والقمر وهناك الصحراء والجبل وهناك الكهف الذى يخرج منه هذا المواطن كالانسان الفطرى الأول.. ليقع فى شباك منصوبة على المسرح بما يوحى بأن الاصيطاد والوقوع فى الشباك هو مصيره. وحين يحاكم نشاهد كما قلنا من يصرخ.. اوزوريس ومن يناجى اخناتون ولكن يتم إخمادهم إنها بانوراما عن المواجهة والاضطهاد على مر العصور كانت الرؤية التى يريد المخرج أن ينقلها واضحة فى ذهنه لذا كان الديكور خادماً لهذه الفكرة وجزء منها وليس منفصلا عنها. ولانه يريد أن يكف المتفرجين عن كونهم هكذا كان الممثلون يخرجون من قلب الصالة وكانوا يشتركون فى الحوار قبل الصعود إلى خشبة المسرح للمشاركة فى اللعبة- ولكن يبدوا أن المخرج أضاف إلى النص الاصلى كثيراً وحذف منه الكثير بحيث أصبح العرض بعيدا عن النص وهذا يفجر قضية قديمة ودائمة عن حدود المخرج فى التعامل مع النص. هل للمخرج الحق فى أن يمتطى النص ليقول هو مايريد أن يقوله؟ وإذا كان الأمر كذلك فلما لا يؤلف هو؟! عموماً استطاع المخرج لانه يعرف مايريده ولديه رؤيته التى يريد شرحها- وليس الحرفه فقط- أن يجسد هذه الرؤية على المسرح بشكل جيد وإستطاع الممثلون أن يتفاعلوا مع هذه الرؤية وهذا التصور فكان أداؤهم على المسرح جيداً وكانت حركتهم وتشكيلاتهم جمالية ومعبرة، إضافة إلى الالحان والغناء الذى أتى منسجماً مع مجمل العرض والرؤية.. ولكن يبقى السؤال هو إلى أى حد يحق للمخرج أن يتدخل فى النص؟.. هل إلى حد تغييره كله؟!

مدد يارفاعة.. فرقة السويس

يتناول هذا العرض حياه رفاعة الطهطاوى رائد النهضة الحديثة وأول من ترجم عن الغرب فى القرن التاسع عشر.. ورفاعة شخصية تصلح لأن تكون موضوعاً دراميا كبيراً وجيداً وذلك لطبيعة حياته وظروفه وانتقالاته ومامر به وما تعرض له.. لقد مر عليه وعايش أربعة من الحكام نال الرضى من بعضهم والسخط من الآخر.. منهم من قربه إلى نفسه ومنحه كل شىء ومنهم من نفاه خارج الوطن ومنع عنه أى شىء.. ورفاعة فى كل الظروف همه الاساسى التنوير. كما وان الصراع بين القديم والجديد الوافد والموروث اذا لم يكن أقوى وأشد عند الطهطاوى أبن الصعيد وابن القرن التاسع عشر فعند من يكون؟ ويالها من مفارقات.. الصراع الان اقوى وأشد ضراوه.. ويصبح إستحضار رفاعة الذى كان حريصاً على تنوير العقل وتعليمه أمراً مطلوباً أمام دعاه إظلامه وتجهيله.

النص من تأليف نعمان عاشور وإعداد واخراج عباس أحمد.. مما يعنى أن هناك تعديلاً طالما

هناك إعدادا والعرض الذى شاهدناه هو عرض تعليمى أو تسجيلى. واستخدم فيه المخرج شريط سينمائى أعدته عطيات الابنودى ولكن الاستخدام الذى شاهدناه كان غير موفقاً فالمفروض ان يتداخل مع الحدث المسرحى والحوار ويكون مكملا له خصوصاً والعرض قائم على التذكر الذى يقوم به رفاعة ولكن يبدو أن «هناك اخطاء فنية بسيطة احالت دون ذلك ولكنها فى النتيجة النهائية تكون قاتلة. عرض لنا المخرج حياة الطهطاوى من بلدته إلى رحلته لفرنسا ثم عودته، ولجأ إلى حدوث تشخيص موازى ربما لما يتذكره الطهطاوى ومايقصده من مقارنات بين مايراه هناك ومايحدث هنا وغلب على التشخيص الجانب الكاريكاتيرى حتى أن ملابسهم لاعلاقه لها بالواقع أو الزمن. وكان التركيز شديد جداً على «الستائر» وكيف أنها مهمه جداً فى حياة الطهطاوى أو كان يوليها اهتماماً خاصاً واطلق عليها «مصافى الضوء» وأعتبرها تساعد على التفكير: حتى أنه فى النهاية طلب رفعها لانه لم يعد قادر على التفكير. كما وأن موقف الطهطاوى عندما رأى امرأة فى حجرته فى باريس فوضع يده على عينه حتى لايراها كان متناقضاً مع الذى تلاه مباشرة حيث أمسك يدها وتحرك معها حركة دائرية راقصة.. فكيف ذلك وهل الطهطاوى شخصية مضطربة بهذا الشكل. وهل تجسيد الصراع داخله يكون بهذا الشكل؟! إن التركيز على القلم ومايسطره والعقل ومايستوعبه وأهمية المعرفة واعمال العقل والتفكير والتعليم والاهتمام بالمجتمع والبشر والنهوض بهم هى اشياء هامة فى حياة الطهطاوى حرص المخرج على اظهارها فى سيرة حياته حتى أنه سمى العرض «مدد يارفاعة».. لأننا نحتاج رفاعة أخر.

كان الديكور بسيطاً ذا طراز عربى لم يتغير ولم يتبدل حتى عندما كان رفاعة فى باريس ربما لانه يتذكر ولأن روحه لم تترك الوطن ولم يبرحها الوطن لحظة. واجمل ماحدث هو توزيع وثيقة زواج رفاعة التى كتبها بنفسه على نفسه للجمهور أنها فى حد ذاتها تدعو للتأمل والتفكير. كان أداء فرقة السويس فى حدود ماهو مرسوم لهم جيداً خصوصاً من قام بدور رفاعة و«أحلام سعيد» زوجه رفاعة والتى أدت الغناء داخل العرض بشكل متزن وكانت أغنية النهاية أفضل ما تم تقديمه من أغان.

مسرح

مكبث وثمن الغربة

عبد الغني داود

مكبث

يقدم المسرح القومي عرضه الثاني لهذا الموسم رائعة شكسبير «مكبث» التي كتبها مابين أعوام (١٦٠٢- ١٦٠٦)، والتي من المرجح أن تكون أخر التراجيديات الأربع العظيمة «هاملت وعطيل والملك لير ومكبث» وهي أيضا أقصرهن من ناحية عدد أبياتها الشعرية، وتتميز بطابع قاتم كما يقول (أ.س. برادلي) في كتابه «التراجيديا الشكسبيرية».. (وتشبه ليلة دامسة الظلام- يتخللها ومضات من الضوء واللون تكون- أحيانا زاهية بل ومتوهجة. إنها أضواء وألوان العاصفة الرعدية في المنظر الأول (مشهد العرافات)، والخنجر المصلت أمام عيني (مكبث) متلألئا وحده في فضاء الليل البهيم، والمصباح الذي يحمله الخادم عندما يطلع هو ومولاه على (بانكو) وهو يجتاز ساحة القصر في طريقه إلى حجرته، ومرة أخرى المشعل الذي يحمله (فلينس)- ابن بانكو- لينير لأبيه طريقه إلى الموت، والذي يحطمه أحد القتلة، والمشاعل التي سطعت أنوارها في الردهة على وجه (الطيف) ووجنتي (مكبث) وقد بهتتا وهرب منهما الدم، واللهب المتأجج تحت القدر الذي كان يغلي والذي كانت تخرج منه الأشباح في الكهف، والشمعة التي كشفت للطبيب والوصيفة عن وجه (الليدي مكبث) الذابل وعينيها المفتوحتين وهما عاجزتان عن الإبصار، وهذا اللون هو قبل كل شئ لون الدم)... و(مكبث) مسرحية كتبت لعامة الناس مما شجع الكثيرين لتقديمها في السينما والمسرح أو لتقديم تنويعات على موضوعها. نظرا لعذوبة إنسانية الشاعر الذي كتبها، ولأنها أكثر بساطة من التراجيديات الأخرى وأوسع وأضخم منها في التأثير.. وكذلك لأن بها ثلاث فقرات هامة... لكونها تنطوي على تنوع في اللهجة، وكونها تهيئ سبيل التخلص من المشاعر التي

تثيرها مناظر العرافات والشخصيات الرئيسية. وهذه الفقرات هى الفقرة التى يظهر فيها (البواب) والفقرة التى تتضمن الحديث الذى دارين (الليدى مكدوف) وابنها الصغير (وهى الفقرة التى حذفها المخرج شاكر عبد اللطيف من هذا العرض)، والفقرة التى يتلقى فيها (مكدوف) نبأ ذبح زوجته وأطفاله... بالإضافة إلى أن المسرحية ذات أفق كونى ، بل وكادت صورتها أن تتم صقلا «صور فيها (شكسبير) الشر الذى يلتهم الكون، ويلتهم مايعترض مجراه الرهيب ويدمره. ورغم أن المسرحية موضوعها تاريخى إلا أنه تاريخ مبهم. لذا إتسع المجال لشكسبير لخلق مايصلح من الشخصيات والحوادث، ليكشف عن الفكرة الكبرى التى دعت إلى إبتكار المأساة، وكانت هذه الفكرة الكبرى هى إطلاق العنان لظهور الشر بجريمة فرد، يليها تتبع مجراه العاصف وهو يدمر، حتى يقضى الشر على صاحبه، وقد ترك وراءه عالما خربا مدمرا. أما الشخصيات الرئيسية فى هذه المسرحية وتبدو معروضة بشكل رائع... ورغم ذلك فإن موضوع المسرحية هو الذى يستولى على خيالنا، ويحرك عواطفنا أكثر من الشخصيات. ويرى ناقد بداية هذا القرن (دى كوينسى) (أن اختصاص هذه المسرحية هو الجحيم، حيث تكتسب قلعة مكبث القاتمة وأبوابها الهائلة التى تحجب عالم البشر مدلولا رمزيا. واننا فى هذه المسرحية نجد أن اختفاء القلب البشرى، وبروز القلب الشيطانى قد إحتاج إلى شئ ملموس لتصويره وتغييره، فأنقلبت أمامنا دنيا أخرى، حيث خرج القتلة من دائرة الكائنات الإنسانية وأهدافها ورغباتها وتبدلت شخصياتهم فزالت صفات الأنثى عن (ليدى مكبث)، ونسى (مكبث) أنه وليد امرأة، وتحول كلاهما إلى صورة شيطانية، وانحسر القناع وانكشف عالم الأبالسه).

ترى ماهى الرؤية التى قدمها المخرج (شاكر عبد اللطيف) من خلال القيمة الفكرية الثرية المطروحة فى هذا النص.. والتى من المفروض أن تترابط مع قضايانا الفكرية والإنسانية والسياسية التى تشغلنا ؟

يقدم المخرج عرضه معتمدا على أكثر من ترجمة للنص.- وإن كان قد تجاهل إسم المترجمين!!؟- من خلال ديكور للفنان زوسر مرزوق يقوم على أكيات مرنة سهلة التشكيل والتغيير منذ مشهد البداية وهو كهف العرافات اللاتى تنبئن لمكبث بأنه سيصبح ملكا وأن رفيقه القائد (بانكو) سيكون أبناؤه ملوكا.. إلى أن ينتقل إلى حجرة نوم ليدى مكبث التى تتلقى رسالة زوجها بالفرح بالنبوءه- ثم إلى فناء فى قصر مكبث وفى الخلفية ستارة شبه دائرية حتى يتم قتل الملك (دنكان) وتولى (مكبث) العرش، ويتغييران أكية بسيطة لاتستغرق سوى ثوان معدودات يتحول هذا المكان إلى مشهد المائدة الشهير بعد الإتفاق مع قاتلين ينفذان قتل بانكو ويهرب أبنه (فلينس) وظهور طيف بانكو على المائدة. ونعود فى بداية الجزء الثانى حيث حول فصول المسرحية الخمسة إلى جزئين. إلى كهف العرافات- ثم تنتقل إلى القصر الذى هرب اليه ابن الملك المقتول فى انجلترا ويلحق به (ماكدوف) ثم عودة إلى مخدع ليدى مكبث بعد أن أصابها المرض، والعودة إلى الفناء الذى تتم فيه المبارزة بين مكبث وماكدوف حتى يتمكن الأخير من قتل مكبث. ورغم تعدد المشاهد إلا أن زوسر مرزوق استطاع أن يقدم رؤية تشكيلية واعية ومرنه رغم أن (زوسر) شغوف باستخدام المجسمات فى ديكوره المسرحى الذى برع فيه لأنه فى الأصل (مثال) متميز مراعيا الأبعاد المتعددة التى تدور فيها الأحداث، ومتيحا الفرصة لحركة الممثلين بأن تتشكل فى يسر.. ولإمكانية تجسيد رؤية معاصرة بتفكيكه السمات الخاصة للمكان ليصعب





تحديد العصر الذى تدور فيه الأحداث. أما الملابس (اشراف: فاطمة الزهراء) فنجد فيها الخلط بين أزياء العصور فى ملابس كل من الفنان عبد الله غيث والفنانة فردوس عبد الحميد. فعبد الله غيث يرتدى ملابس (الحجاج الثقفى) مثلا أو أى طراز أخر من الملابس لايمكن أن ينتمى بأى حال من الأحوال إلى عصر مسرحية مكبث.. فملابسه تتنافر تماما مع طراز الزى البريطانى الذى ارتداه الفنان أحمد عبد الحليم والفنان فاروق الدمردانش وبقية الممثلين فى العرض. وكذلك فعلت فردوس عبد الحميد التى إختارت زيا لاينتمى إلى أى عصر.. نهو خليط يخضع لذوق الممثلة الخاص وليس له دلالة... وليته كان زيا معاصرا لكان أضفى معنى ما..

وكما قدم الفنانان عبد الله غيث وفردوس عبد الحميد كما من الضجيج شاركهما الإعداد الموسيقى لمرسى الحطاب هذه الضجة حيث إعتمد على مختارات موسيقية كلاسيكية لاتنبع من داخل العرض ولامن صميم أحداثه رغم أن موضوع المسرحية تناولته الموسيقى العالمية، ووظفت الموسيقى لمجرد الإنتقال من مشهد إلى مشهد.

وقدمت فرقة باليه د. عصمت يحيى مشهدى كهف العرافات الساحرات بإيقاع أسرع مما ينبغى رغم امتلاك أفراد هذه الفرقة قدرات عالية لكن دورها فى التصور الكامل للمشهدين اللذين اشتركت فيهما وهما مشهدا العرافات فى كهفهن بدا مجرد حلية وزخرفة وجاء تنفيذ المشهدين عموما بقصد الإبهار. وقد عمد المخرج فى أكثر من موضع إلى الإضاءة الكاملة والثابتة وهى إضاءة لاتتسق مع جو المسرحية القاتم.

وأنعكس كل هذا على أسلوب الأداء لدى الفنان عبد الله غيث الذى إتخذ لنفسه طريقا خاصا جدا بعيداً عن جوهر شخصية مكبث التى يجسدها... فهو منذ البداية ترتفع نبرات صوته وتتصاعد حتى لتكاد ترعد وتبرق وكأنه يجسد لنا شخصية السفاح الحجاج الثقفى، وليس مكبث الذى تنمو رغباته وطموحاته رويدا رويدا منذ بداية لقائه بالعرافات وتكهناتهن التى كانت مجرد تصوير رمزى للأفكار والرغبات التى كانت كامنة فى صدره ... إلى أن يتورط فى جرائم القتل التى إرتكبها. أما الفنانة فردوس عبد الحميد فقد قدمت الليدى مكبث بأسلوب مخالف لطبيعة

الشخصية، وبدت منذ البداية حادة بشكل مُبالغ فيه ولا ضرورة له، ومرتفعة الصوت بلا مبرر وكأنها تخوض معركة قتال فى مسلسل تليفزيونى، وقامت بأداء مشهد السير أثناء النوم ومرض الموت الذى داهمها بلهجة فاترة وأقل حساسية مما يتطلبه الموقف. والميزة الوحيدة فى هذا العرض هو أداء ثلاثى العرافات (ثريا ابراهيم ونهير أمين وأحلام الجريتلى) فقد اجتهد الثلاثة بالصوت وحركة الجسد والتشكيلات الجماعية والفردية فى أن يعبرن عن جو هذا الكهف وما يحوطه من سحر وغموض وجو خرافى يتبدى فى مجرد قطع الأكسسوار التى ترتديها الفنانة(نهير أمين) مثلا.. وكذلك الأداء الكوميدى الذى ينضح مرارة للفنان (السعيد الصالح) فى دور البواب، والأداء المليئ بحيوية الشباب والواع بأبعاد الدور من الفنان أشرف طلبة فى دور (روس)، وخالد الذهبى فى دور (مالكولم).... أما الفنانان الكبيران احمد عبد الحليم وفاروق الدمرداش فقد إلتزما بشكل صارم بأسلوب بسيط يقدمان به شخصيتين من البشر العاديين وليسا من (الأبطال) الذى من المفروض أن تبالغ فى أبعاد شخصيتيهما، وأبرزا فهما واضحا للنص الشكسبيرى فى حدود تجسيد النص كما هو بين دفتى الكتاب، وفى حدود منهج المخرج الذى يفتقد الرؤية الخاصة أو الرؤية المعاصرة لنص قديم...

ثمن الغربة

«ثمن الغربة» هى أولى تجارب قاعة عبد الرحيم الزرقانى بالمسرح القومى... وهى (مونودراما) من تأليف ليلى عبد الباسط واخراج زوسر مرزوق وأداء مديحة حمدى.. وقد وفق مايسترو هذا العرض الفنان زوسر مرزوق فى أن يخلق مكانا متميزا للعرض المسرحى من حجرة كبيرة وبسيطة بالدور الثالث بمسرح الأذبكية.. فقد وظف خبراته كفنان تشكيلى ومهندس ديكور فى أن يربط مقاعد المتفرجين بالمكان الذى تدور فيه أحداث المونوراما التى تتألف من مجموعة من التداعيات التى ترد على ذهن بطلة العرض الفلاحة (بدرية) التى سافر زوجها للعمل ببلد عربى وتركها لوحدتها وابنهما الصغير الذى لايجد أبا يعنى به.. فتصف كيف يطمع فيها الجميع فى القرية وتتداعى لحظات السعادة والمتعة والشجار وقراره السفر، وكيف أغرقها بالمال والملابس عندما سافر، وكيف أفسدت النقود ولدهما... وتعاودها لحظات التعاسة التى تعرضت فيها لمحاولات النهش من أمثال (مرسى ولدها وشيخ الخفر ورسول الزوج من الخارج)... وتعبر عن رغبتها فى عودة زوجها وحنينها إليه... لأن عودته أهم من أى مال يجمعه لبزرع أرضه ويصنع مستقبل ولدهما... لكن الزوج المنتظر يعود ميتا فى النهاية لتنهار كل الأحلام ويدفع الثمن ... ثمن الغربة..

ورغم نجاح العرض فى السيطرة على المتفرج فى أغلب الأحيان إلا أن النص يقع فى هوة السردية، والمواقف الميلودرامية نظر- الإفتعال تسلسل الأحداث وإفتقاد الدرامية- فهو يعتمد على الإنتقال من حالة شعورية إلى حالة شعورية أخرى وكأن البطلة تروى مجموعة من الحواديت حيثما اتفق ...إذ تتتابع المشاهد التمثيلية دون أن تكون صادرة عن إحتمال أو ضرورة... فالموضوع أقرب إلى الموضوعات الإستطرادية أو غير المحبوكة... فالتداعيات لايربطها وحدة حدث، وأعتمدت المؤلفة على تجسيد مجرد حالات شعورية مختلفة دون موقف درامى محدد يحدث التوتر المطلوب... فالإهتمام هنا منُصب على الشخصية دون الموضوع مما دفع بالمؤلفة إلى الإسهاب بأكثر مما يحتمل الموقف.. وكانت النتيجه إضطرارها إلى تشويه معالم وإفساد تتابع

الأحداث الطبيعي فلو أن المؤلفة وضعتنا أمام أفعال الشخصية دون أن تقدمها -كما حدث لتروي لنا حكايات منذ الطرقة الأولى على بابها... حاملة اليها الخبر المشئوم بوفاة الزوج وما دار بداخلها وما خامرها من شكوك ومخاوف وماعصف بها من مشاعر.. لبدا النص أكثر تماسكا.

وتؤدي الفنانة مديحة حمدى دور (بدرية) وكأنها فى إمتحان صعب فتستدعى كل طاقاتها وكأنها فى مباراة فى التمثيل مع منافس خفى تستعرض فيها كل مهاراتها فى جماليات الأداء.. إلا أن طبيعة النص الإستطرادى جعلها - مع المخرج- تتصنع تصاعدا دراميا ينتهى إلى مبالغة ميلودرامية تستجلب التصفيق، وقد غنت (مديحة حمدى) ورقصت وأضحكت وأبكت بكل إمكانيات الممثلة الناضجة والواعية - لكن هذا الجهد يتضاءل لعدم وجود وحدة شعورية للعرض.. فقد كان من الممكن أن تستطرد البطلة فى قصها وأحاديثها إلى مالا نهاية دون حدود أو إطار - فالفعل ينبغى أن يكون واحدا وكاملا فى الوقت نفسه، ويجب أن تكون أجزاؤه مترابطة البناء بحيث إن أى تغيير فى ترتيبها أو قطع فى تسلسلها أو تناقض فى تتابعها يؤدى إلى إنهيار البناء كله وإنقلابه رأسا على عقب بحيث لاتجوز أى إضافة إلى هذه الأجزاء ولايصح أى حذف منها.

وقد جانب مؤلف الموسيقى (أحمد الشابورى) التوفيق. رغم أن هذا النص الاستطرادى كان فرصة له لكى تقوم موسيقاه بدور فعال، لكنه اكتفى بتقديم جملا موسيقية ذات رنين حماسى دون مبرر ومليئة بالضجيج... لدرجة أنه قدم دقات إيقاعية على أنها إحدى (دقات) الزار وهى أبعد ماتكون عن أى دقة من دقاته، وماكان أسهل عليه أن يبحث عن الدقة المناسبة لحالة البطلة (بدرية) ليعيد توزيعها- لكنه لم يكلف نفسه عناء البحث فكانت جمله الموسيقية المصاحبة للعرض متنافرة ولاتعبر عن شئ.

ويعود الفضل لتوفيق هذا العرض فى أن يظهر بهذا المستوى الجماهيرى الجذاب إلى الفنان (زوسر مرزوق) الذى صنع من القاعة مكانا ملائما للتمثيل والفرجة فدمج مكان التمثيل بمقاعد المتفرجين، وجعل الممثلة تقترب أكثر وأكثر من المتفرجين ويخلق بينها وبينهم جسورا.. من الإستفسار والتساؤل وطلب المشورة، ومناجاة العصفور فى القفص ودخولها معه فى نفس الدائرة المعلق فيها. فى إطار حجرة ذات نافذة وباب ويحتلها سرير وبقية محتويات حجرة النوم التى أكتست حوائطها وكذلك القاعة جميعا بالسواد.. ونجح فى أن يجعل حجرة النوم مكانا خاصا ليس من السهل الدخول اليه فجعلنا نتلصص عليه من خلال إضاءة مدروسة أبرزها كشاف مسلط على البطلة وكأن المتفرجين يتلصصون عليها ويكشفون أعماق حياتها الخاصة من خلال ثقب ضوء هذا الكشاف، وقد شكل المخرج فى داخل الحدث من ألوان الرضاءة بعدا أضفى على الحالات الشعورية التى تمر بها البطلة أعماقا أبعد، كذلك استغل المساحة التى صممها للمشهد بحيث أتاح لحركة البطلة أن تتسم بالنشاط والحيوية وإن زادت فى عنفها فى بعض الأحيان مما كاد يخل بالإيقاع العام.. ورغم ذلك فقد أتاح هذا الدور للفنانة (مديحة حمدى) فرصة أن تخرج عن أدوارها النمطية فى المسرح والتليفزيون وكأننا نكتشفها من جديد..

ورغم أن هذا العرض يعد من التجارب الأولى للفنان التشكيلى ومصمم الأزياء (زوسر مرزوق) إلا أنه يبدو عرضا ناضجا لإكتمال الأدوات لدى المخرج ولإرتباط الرؤية التشكيلية بالحس الدرامى.

وطأة الواقع وهكابوس الخيال

قراءة في مجموعة "باب الريح" لنبيه الصعيدي

د. صلاح السروي

مأساوية الواقع وأزلية المعاناة، هما جناحا النظرة التى يرى من خلالها نبيه الصعيدى عالمه. عالم وحشى قاهر للإنسان وطموحاته، يشبه كابوسا سوداويا، لا يملك إزاءه إلا الشرود الذاهل والمعاناة اللامبالية، ولا يملك إلا المراوحة فى عذاباته وعدم اليقين بشئ من مكوناته، إلى جانب محاولة رصد علاقاته العبثية النسبية، الخارجة عن أى منطق والنابية عن أى نظام. وهو إذ يرصد هذا العالم فهو ليس قابعا خارجه أو متجاوزا له، إنه أحد مفرداته وأحد ضحاياه، إنه قارفيه متألم به، وهذا هو سر الفجيعة التى يعيشها بطل نبيه الصعيدى، من هذا الصراع اليائس البائس مع العالم وهذه المعاناة الدائمة من جرائه، ولكنه- من خلال تجسيده لكل التفاصيل الداكنة لهذه الوضعية- يرمى الى خلاص من نوع ما، وكأنه يقوم بعملية تحليل نفسى معقدة لكوابيس بطله وعقده عبر سلسلة طويلة من الاعترافات الهزيانية

ولعل عنوان المجموعة "باب الريح" يشى بشئ من هذا، فهو - على غير المعتاد- ليس عنوانا لإحدى قصص المجموعة، ولم يرد ذكره فى أى منها، مما يعنى أنه قصد به أكثر من مجرد التسمية. وهذا العنوان - كما هو واضح- يحمل تضمينا للمثل الدارج. "الباب اللى يجيلك منه الريح سده واستريح" ولكن نبيه لا يهتم بأن يوحد الباب، إنه يهتم بالدرجة الأولى بوصف ماتجلبه هذه الريح لبطله وماتفعله به من أفاعيل وهذا يعنى- إن صحت ملاحظتنا- أن محاولة فاشلة غير ممتعة قد تمت لممارسة العزلة، ولكنه إذ يفتح بابه للريح- الواقع - المجتمع؛ فإنه يسلم نفسه

لمعاناة من نوع آخر. ويطرح الكاتب فى مزاوجته بين "الريح" والواقع رؤيته الخاصة لهذا الواقع: فهو عاصف، مدمر لفقرائه وضعفائه، تمثل الفوضى والعشوائية مبدأه وغايته ومنطقه.

فى قصة "كيلانى -حى البهجة" تبدو كلمة "البهجة" مشبعة بدلالات ساخرة عميقة الغور، فالبؤس هنا الصفة الأكثر مثولا: البطل يبحث عن عمل بلا جدوى - الحوارى ضيقة، باعة الملابس المستعملة -المرأة تلتصق بالحلق الجاف - الغرفة القذرة- الأظافر الطويلة- حشرات الملابس الصغيرة التى تهتدى إلى الرأس أيضاً- السكن فى المقابر....الخ. هذه هى مفردات عالم القصة وعناصره، وهذا الواقع البائس لا يراعى منفردا فى مخيلة انسان القصة وإنما يتجاور ساكنا مع تصورات كابوسية مليئة بالرعب والبشاعة مثل:"قبو مهجور ينبت من داخله أشخاص مختلفون، سائل لزج يعلو سطحه بدرجة بطيئة، يصبح أقل قواما، كان باستطاعته أن يسند قدميه على موجة المد الصغيرة، لون أحمر يتسرب فى شكل عامود هائل من الدخان، على مشهد من المد وتعاقبه، رائحة الجزور العفنة، الأسماك الميتة، موجات ضارية تضرب الصخور، قوارب النزهة الصغيرة تهتز برتابة، الواجهات ذات النوافذ السبع وشجرة التوت (كما أستطيع أن أجزم) وطائر الكناريا، يمكن تمييزها جميعا".ص٧

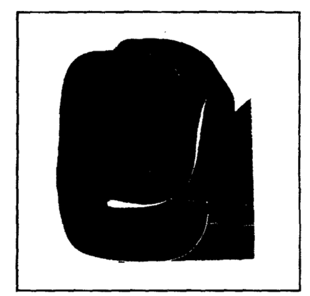
وأهم مايلفت النظر هنا هو حركية هذه الصورة فى مواجهة سكونيه "المكان" الواقعى، وهذه الحركية صاخبة حينا ورتيبة حينا آخر، كل ذلك إلى جانب "مايمكن تميزه" من جمادات، كما يلفت النظر لامعقولية العلاقات بين عناصرها، مثل: أن "كان باستطاعته أن يسند قدميه على موجة المد الصغيرة"، مما يشى للوهلة الأولى - أنه تصور مضطرب لامعقول لمشهد السكن فى المقابر، وذلك ماتدل عليه عبارة "قبو مهجور ينبت من داخله..." وهو ما يتسق مع الجزء الذى سبق من القصة، إلا أننا فى النهاية نكتشف أن هذا الوصف إنما هو لصورة إصطحبها معه البطل إلى مسكنه الجديد بالمقابر وذلك عندما يقول بعد ذلك مباشرة: قام هلال بتثبيت إطار الصورة مد جزءه الساكن باحتراس". مما يعنى أن هذا لم يكن خيالا مضطربا محموما للبطل، إنما هو رؤيته للعالم، هذا التصور يصطحبه معه أينما ذهب. وهو إذا يوحد بين هذا التصور السريالى والعالم (أى الواقع)، فإنه لا يمكن إغفال مسئولية الواقع عن إفراز هذا التصور، فالمشهد "الواقعى" للسكن فى المقابر لا يقل وحشية عن هذه الرؤية الكابوسية التى تحتويها الصورة، إن ما تحتوية الصورة (الرؤية) هو- فيما يبدو- مشهد بحرى قد داهمه الفناء، وإذا كانت العلاقة بين الكائنات البحرية هى فى العادة علاقة عدوانية، فإن هذا الفناء قرين طبيعى لطبيعة هذه العلاقة، وهو مايمكن أن يفضى إلى وجهة نظر تبرر هذا الخراب الذى تمثله بيئة بطل القصة، وهو ما يضع يدنا على حجم المأساة التى يحياها هذا البطل، ومن ثم إلى تفهم أن تضطرب العلاقات فى عقله، فيصبح اللامعقول هو منطق الأشياء، ويصبح اللامنطق هو المعقول ذاته:

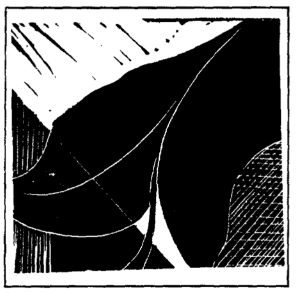
" مجرى صغير من البول والطين المتكاثف يصعد إلى أعلى. إرتدى هلال ملابسه الجديدة، حرق باسترخاء فيما حوله" فالاشمئزاز الذى تثيره العبارة لا يقل فى دلالته عن لا معقولية الحركة الصاعدة إلى أعلى لمجرى سائل، كما لا يقل دلالة عن لا مبالاة "هلال" بكل هذا، وقد أخذ بالتحديق باسترخاء فيما حوله. إن هذه العلاقات الغريبة لا يمكن تصنيفها فى إطار المنطق

المعروف، وإنما فى إطار المنطق الذى يفرضه الجو النفسى والشعورى والعقلى الخاص الذى تطرحه القصة باتساق، إنه كما يبدو لا يمكن أن يمليه إلا حياة الهوام التى يحياها بطل نبيه الصعيدى الذى قرر بلا مبالاته أن يعيش هذا الكابوس بعد أن يفتح الباب "للريح".

وفى قصة "درجة الحرارة" تتواصل لعبة المزاوجة بين الواقع البائس وبين ترجمته السريالية على صعيد الخيال، ففى الوقت الذى يتحدث فيه طواف مع زوجته عن إعلان عن غرف النوم المريحة وفائدة النوم العميق، يتقاطر العمال من بناية الحاسب الآلى حيث انهار البناء أو قصعة المونة فوق رأس أحد العمال، وبعد أن نكتشف أن طواف لايعرف القراءة أو الكتابة، مما يعنى أن الأمر بكامله هو مجرد أمنية أو حلم لا أكثر، تعرف أن هذا الانهيار قد أصاب أخا زوجته وبما أنه يعمل هو الآخر فى هذا المشروع فإن هذا الانهيار يصبح فى الحقيقة إنهياراً لحلمه هو وتجسيدا لمأساته هو، تلك مأساة من يساهم فى بناء منشآت التقدم والرفاهية بينما يقبع محروما من مجرد مكان مريح للنوم، أو معرفة للقراءة والكتابة. يجسد الكاتب هذه المزاوجة بين الإنهيارين ببراعة فى عبارته: "صدى هائل يندس فى "السندرة" بشكل لا يفهمه طواف، إنهارت أوانى الطعام، غلالة كثيفة من الذباب ترتج قيد السطح الأملس اللزج" ص١٠. ثم يردف بعد ذلك مباشرة قنبلته الموحية: "المسألة برمتها أنه لا يعرف القراءة". ولا ينسى الكاتب التأكيد على أن "طواف" لا يختلف كثيراً عن "هلال" الذى سبق ذكره، فهو (طواف) لا يمتلك إزاء كل هذا إلا أن يحصى بلاط الغرفة وقد تمدد "لينتزع الشعر النابت فى مقدمة رأسه".

إزاء هذه الوضعية المليئة بالإحباط والإنكسار تختلط الرؤى وتتداخل الأشياء، وتصبح التصورات واقعا، بينما الواقع قد تبدد؛ فاصبح ركاما غير محدد الملامح، وهذا مانراه فى قصة "أكثر إحتمالات موت عامل (البريس)" حيث نلمح تصاعداً فى النزعة الكابوسية السيريالية لدى أبطال نبيه الصعيدى. فهذا العامل الذى يقف أمام لوحة التحكم والذى يبلل قدميه بشكل مستمر ويدخن فى دورة المياة على عجل قد أنهكته هذا السخرة اللانهائية، فأصبح يزاوج بين قيامه بهذه الوظائف وبين سلواه الوحيدة- طيف وجه فتاة فى الثامنة عشرة. فأصبح يقتسم مشاهد حياته الواعية وقد إنتابته حالة نفسية خاصة: "أنا .. إسمى.. إنتظرى.. هل تقيمين فى الشارع المقابل: أنا .. طفرت عيون الماء فى جمجمته، تعلق بأحجار الشارع عند القاع، الموج الدافق من أعلى، وقد إرتسمت فى صفحة العشب الملوية"ص١٤. وبديهى أنه عندما يأتى طيفها مرة أخرى أن تحدث حادثة سيارة من نوع ما، وهو ما يعقبه إحساس بأنه مطارد بواسطة أشخاص معدومى الهوية، ثم إستعادة لحادثة التصادم، أو لحادثة أخرى.. الخ. ورغم كثافة التعبير واختلاط الأحداث وتضاربها أحيانا، إلا أننا نستطيع أن نكتشف الإرهاق المهلك الذى إنتاب العامل والذى ربما جعله يهذى ويتنبأ، فتتم إنتقالات غير مرتبة بين واقعه وبين خياله المجْتهد الذى تقتسمه أو تلعب الدور الرئيسى فيه وجه الفتاة، وربما بسببها أيضا تحدث له هذه الحوادث والمطاردات. ولعل عنوان القصة "أكثر إحتمالات موت عامل (البريس)" يعبر بشكل معين عن عدم اليقين هذا حول حقيقة ماحدث، ولكن الثابت أن عامل البريس قد تحطم حلمه كما هو محطم فى واقعه، وأنه على هذا النحو قد مات فعلا وإن لم يكن ذلك قد تم من الناحية المادية، وربما كان التأكيد الدائم بتكرار





عبارات أن درجة الحرارة ٤٥٠ وأن الضغط مائة درجة للإيحاء بحالة البطل نفسة، ومن ثم فهو يعانى بشكل لا يمكن إغفاله. ثم تأتى بعد ذلك هذه النهاية الدالة:

"شق العتمة المسدلة، كان نهارا باهتا" وهذه الحيادية لا تختلف كثيرا عن نهايات أغلب قصص المجموعة، لكن المثير فيها هو أنها توحى بأن ما حدث أمر ليس على هذا القدر من الخطورة، ومن ثم فهو قابل للتكرار.

وقريب من الهزيان والإختلاط بين عناصر الأشياء ونسبيتها، الناتج عن تعاسة الواقع، حيث يلعب الخيال اللعبة الأكثر حسما عند كاتبنا- مانراه فى قصة"ملاحظات حول حياة محمد الكيال"، حين يستبدل الأخوان الكيال أحدهما الآخر فوق نفس بروز الجدار دون أيلفت ذلك نظر السيدة.. الخ .أيضا التماثل الذى نراه فى قصة "أسفل المدن" بين أبو العلا الطيب عامل البناء وبين عطية عامل اليومية وبين عطا لله العرضحالجى، إنهم جميعا وجوه تجسد مأساة الواقع الجهمة، شخوص تآكلت عبر الزمن البليد البطئ، والواقع الرخو الذى ينضح بؤسا وهو اناً.

إن الرؤية التى تطرحها قصص نبيه الصعيدى هى رؤية شخوص مغتربة غير قادرة على التوافق مع واقعها والإنتماء إليه، إلى جانب عدم قدرتها على تغييره أو الوقوف فى طليعته، فتتشيأ ويصبح واقعا هلاميا، وحينئذ ينفتح الباب أمام الخيال والأوهام الكابوسية. والأزمة فى قصص هذه المجموعة هى العلاقة بين وحشية الواقع وبين القدرة الروحية والعصبية النفسية للإنسان على الإحتمال. ورغم أن الكاتب لايطرح أفقا للتغيير، إلا أن قصصه- حتى فى نهاياتها اللامبالية- تطرح شكلا إحتجاجيا ضمنيا على نحو معين، وذلك من خلال إبراز هذا الكم من التعاسة والجهامة.

ومن الطبيعى أن تفرز مثل هذه الرؤية أدوات فنية غير تقليدية كما أنه من الطبيعى أن يأخذ السائل شكل الإناء.

إن أحداث القصة فى هذه المجموعة لا تنشأ بالضرورة عن موقف معين مفهوم، كما لا تكتمل بالضرورة إلى نقطة معينة، إنها لقطة خاصة جدا (بمعنى أنها ليست نموذجية) لكائن بشرى فى

حالة معاناة من نوع ما والحدث - على المستوى الواقعى- لا يتم بمفرده، وإنما يتداخل متشظيا مع إستطردات تتم على مستوى الخيال. إلا أن المستويين يتساندان ويدعم أحداهما الآخر على صعيد إبراز الحالة النفسية والشعورية التى تحاول تأكيدها القصة. فهو-من ناحية- حدث مبتور غير متنام، ومن ناحية أخرى -متداخل مع تفاصيل مادية قد تبدو غير هامة، إلى جانب تداعيات خيالية لتيار الوعى المتدفق دون ضوابط منطقية صارمة، وهو مايذكرنا بكتابات جويس وغادة السمان.يقول فى قصة "أكثر مخلوقات الفراش":

"السيدة الريفية تتعثر على أول السلم الآلى. الكلب ذو العينين الكسيرتين كان لا يزال ملقى بإهمال لصق الرصيف لليوم الثالث، أشعر برائحته من النافذه تيار من الماء العفن الأسود يغمر أطرافه الخلفية، لو أن عينى التقتا بعينيه. الحقائب ملقاة بإهمال. أكياس الورق الفارغة. الملابس المتسخة"ص٥٩.

إن العناصر التى تكون هذه الصورة هى تفاصيل لا تمليها الضرورة، إنما هى تنويعات لتأكيد جو معين. وحينما يأخذ الكاتب فى قص حكاية يوسف والمرأة الريفية فقد لا نفهم أن لقاء جسديا تم بينهما، وإنما أهم مانفهمه هو أنه على الرغم من كل شئ- مفهوم أو غير مفهوم- هو أن الأمر قد انتهى فى حين "كان يوسف يلوك طعام الصباح وهو يحدق هناك" فالحدث هنا لم يحدث نقطة فارقة بين ما قبله ومابعده، وإنما يتجاور إلى جانب مفردات لانهائية فى تأكيد استمرارية غير منقطعة لحياة كائن نبيه الصعيدى الذى يحيا رغم كل مايمكن إحصاؤه من منغصات أو "مخلوقات تملأ الفراش". إلا أنه ينفى الإشارة إلى أن بعض قصصه قد جاءت على نحو أكثر ألفة ووضوحا مثل قصة "الذى يجمع العلب الفارغة"

ونحن لا نستطيع أن نعتبر أن قصص نبيه الصعيدى تحتوى على عقدة من نوع معين، فالتتابع الزمنى للحدث لا يربط بينه معنى السببية -بالمنطق المعروف- فى أغلب الأحوال كما أوضحت قبل قليل. كما أن الصراع وإن كان متضمنا على نحو أو آخر فى طيات قصصه، حيث يدور بين الإنسان ووضعيته التعيسة، إلا أن هذا الحكم هو مجرد إستخلاص، وليس تعبيرا عن عناصر صراعية محددة الملامح والحدود والغايات، إن الصراع -بهذه الصفة -غالبا مايدور بمعناه الواسع لا المحدد فى هذا الإطار النفسى المحتج الملتاع لدى البطل. وربما نستطيع أن نستثنى من ذلك بعض القصص مثل قصة "حديث عن تل القابل التى يبدو عنصرا الصراع فيها أكثر وضوحا، وإن كانت الاستطرادات التخيلية والإرتدادات النفسية والتفاصيل تكاد تستأثر بالقدر الأكبر من الأهمية.

وبطل قصص نبيه الصعيدى فى هذه المجموعة غالبا ما ينتمى إلى الطبقات والفئات الكادحة الفقيره والشعبية، وهو بطل لا يحمل وجهة نظر محددة فى الحياة، كما أننا لا نعرف من ملامحه الخارجية إلا النزر اليسير، أما عن حياته الروحية فإن أغلب القصص تكاد تكون مونولوجا داخليا، فساحة الخيال والهموم النفسية التى تفرزها إستطرادات البناء تكاد تكون هى العنصر الأكثر إلحاحا فى المجموعة. ولذلك فإن الشخصيات غالبا ماتبدو غائمة الملامح منطوية، تكاد القصة تشى بأن الحدث إنما يدور فى داخلها وليس خارجها، ولعل هذا الفهم يبرر الإختصاصات

الصياغية والسرد المبتسر الذى يسوقه الكاتب، مثل أن يقول فى قصة "الشريحة". "تتلخص الحكاية.. شكرا فأنا لا أدخن.. لم أكن قد عرفتهم حتى هذا الوقت بصورة كافيه. ولكن أليس هذا محتمل الحدوث بين حين وآخر.." ص٢٢. فهذا الحديث الذى يدور على لسان بطل القصة لا يعنى إلا أن هذا البطل غير معتن بدرجة كافية بأن يواصل قص حكايته، إنه يلخصها إلى الحد الذى تبدو فيه منظومة شفرية لا يملك مفتاحها إلا هو، ولذلك فهو بطل مغلق يعانى حالته الخاصة دون حاجة إلى إشراك الآخرين. وفى اللحظة التى يحتك فيها بالعالم الخارجى تبدأ معاناته القاتلة، ولأنه لا يمتلك القدرة على مواصلة الصراع، فإنه غالبا مايرتد إلى ذاته مرة أخرى ليغور فى أعماق عالمه الآخر الزاخر بشتى ألوان التهويمات. وربما كان النموذج الأبرز لذلك بطل قصة "حديث عن تل القابل"، حيث نستطيع أن نفهم أن البطل الذى يركب دابته ويذهب إلى بيت أقاربه للمطالبة بميراث أمه الضئيل الذى إغتصبوه، يواجَه بالإهمال وربما التهديد بالقتل، وحينئذ يغوص داخل نفسه لتتم مطاردة كابوسية تتهدل فيها أمعاؤه.. وما أشبه، حينئذ يقفل راجعا حيث يواصل نفس التصورات، إلى أن نجده فى النهاية وقد "أخذ يدخن بين مستويات الكثرة وطيور المنازل المجاورة وهى تنقر الأرض"ص٨٠.

وطواف بطل "تل القابل" (كثيرا مانقابل إسم طواف فى المجموعة) الريفى الأمى يشترك مع بطل "الشريحة" - الذى يبدو أنه مثقف ويستمع إلى موسيقى هايدن- فى أنهما مع الباقين يخرجون فى نهاية الحدث وقد إعتراهم هدوء لا مبال ينم عن الإقرار أو التوقع المسبق للنتيجة، أو الضجر من الموضوع برمته، (وقد أوردت بعض النهايات فى سياق ماسبق يمكن استخدامها للتدليل على ذلك دون حاجة للتكرار).

إنه بطل مهزوم مغترب يعانى الوحدة والضجر، ليس لأى شئ سوى لأن القبح والبشاعة يحاصرانه من كل الجوانب، ولأنه بطل غير إيجابى فإنه لا يمتلك إلا أن يلقى بالأمر من وراء ظهره خالصا إلى تأمله الساذج الذى يشى بتشوهه ونشيؤه، بما يذكرنا بأبطال موجة كتاب العبث والوجوديين مثل كامو أو جويس وكافكا والكتاب النفسيين. ونذكر بشكل خاص بطل رواية الغريب لكامو وأبطال المسخ ومستعمرة العقاب لكافكا.

إن هذه الطريقة فى بناء الحدث والشخصية، تتكامل مع الإهتمام الخاص الذى يوليه نبيه الصعيدى "للمكان" وتكويناته وعناصره ومحتوياته، وغالبا مايكون هذا المكان سطح إحدى العمارات القديمة أو المقابر أو إحدى المدن الريفية ذات الأزقة المتربة...الخ، فيعكس فقر المكان أو جهامته ظلالا ذات أهمية كبيرة فى إكمال اللوحة التى تتفرد بها المجموعة

تنتمى هذه المجموعة إلى ذلك التيار العريض الذى يمكن أن يجمع السرياليين والوجوديين وكتاب الرواية الجديدة، إلا أنه من الجدير بالتأكيد أن هذه المجموعة لم تتناس بيئتها المحلية، وأن أبطالها- وإن كانو يحملون خصوصية تميزهم عن البشر العاديين- ينتمون إلى هذا المجتمع وطبقاته وفئاته ومشاكله وتراثه القيمى والأخلاقى (فى الأعم الأغلب وباستثناءات قليلة)

وبعد .. فإن نبيه الصعيدى قد لا يبدو كاتبا جماهيريا بمجموعته تلك لما سبق ذكره من خصوصية فى المضمون والشكل واللغة (تستحق اللغة إهتماما أكبر من مجرد الذكر هنا، ولكن

لضيق المجال) ، وصعوبة فى إدراك مرامى الكاتب نظرا للتركيبة الشديدة لبنائه القصصى. ولكن لابد أن نقر بأننا أمام كاتب متميز متفرد، يستحق أن يقرأ بعناية لإكتشاف مفردات عالمه المثير والغنى والدال- رغم ضبابيته بصورة أكثر نفاذا.



فيلم القليوبي عن محمد بيومي:

وإعادة كتابة تاريخ السينما

نبيهة لطفي

لبرنارد شو قول مأثور «التاريخ دائما» متخلف عن عصره HISTORY IS ALWAYS OUT OF DATE، وفى هذه المقولة دلالات كثيرة، لكن أهمها أن التاريخ يكتبه أصحاب المصالح التى يدعمها من فى يدهم قوة الدعم والسلطان. ثم يمر الزمن وتبدأ حقائق مختبئه هنا وهناك فى الظهور، وعلى ضوء ظهورها تتبلور صورة جديدة لذلك الزمن.

وتبدأ محاولات جديدة لإعادة صياغة الماضى، لكن تبقى حقيقه واحدة مؤلمة، وهى أن صاحب الحق هنا لو أخذ حقه فسيأخذه بعد أن وراه التراب. وكل مايكسبه اذا كان هناك مكسب هو أن ينفض عنه هذا التراب، ولكن بعد فوات الأوان. وهذا هو لب المأساة فى قصة محمد بيومى، وهذا هوسر النغمة الحزينة التى تتردد داخل الفيلم طوال عرضه، رغم أن الفيلم لم (ينحدر) ولو للحظة واحدة فى مزالق النواح والميلودراما وقصة محمد بيومى، تكاد تكون التجسيد الحى لموضوع قصور التاريخ عن ذكر الحقيقة.

فقد كتب تاريخ السينما المصريه، وشارك فى صياغته جمع كبير من النقاد والفنيين والفنانين، واشير لهذا الرائد أو ذاك. وحصلت مناقشات وندوات ودراسات، عن تاريخ السينما، واحتفل بمرور ستين عاما على انتشار السينما كتبت الصحافه، وأذاع التلفزيون وقيل وقيل... ولم يشر بحرف واحد إلى محمد بيومى.. بل الأدهى من ذلك أنه يكاد لايكون هناك من دراسى السينما من سمع عنه. وأذكر أول مرة سمعت عن بيومى كان فى أواخر السبعينيات من المرحوم احمد كامل مرسى، الذى كان يقول فى أكثر من مناسبة انه سيكتب عن هذا الرائد الذى يعتبره أول سينمائى مصرى، وكيف أن الآخرين قد سرقوا جهدة.

ولكن للأسف لم يكتب شئ بشكل جدى، عدا عن انه من ناحية ثانيه لم يكن الخط السليم فى الكتابه هو موضوع أن الآخرين قد سرقوا جهده،

فمن كنا نسميهم رواد، وهم روادا بجانب بيومى وليس بدونه، لم يسرقوا جهدة، فقد كانوا يقومون بمجهودات، فى أماكن ثانية، ويسيرون بطريق منفصل، لكنه طريق مرتبط ارتباطاً شديداً بوسائل الأعلام، لذلك فقد كانت الاضواء مسلطة على مسيرتهم، ووصلت أعمالهم عن طريق الأعلام لكل الناس وكتب عنها وعقدت لهم راية الريادة.

ولعل الخطأ الأول الذى ارتكب فى حق بيومى هو خطأ الإهمال. وذلك لأن مأساة من يمارسون البحث ويكتبون النقد- ماعدا قلة منهم- ومأساة الصحافة أيضا إنهم بشكل عام لايبحثون، والأشياء القريبه التى فى متناول اليد هى دائما موضوعهم الأقرب وبيومى كان يعيش ويعمل فى الاسكندريه، والقاهرة اقرب من الأسكندرية.

من ناحية ثانية كان الآخرون اللذين يعيشون فى القاهرة يتعاملون مع السينما بممثلين يعرفهم الجمهور من المسرح، لذلك كان الكلام عنهم أكثر سهولة واكثر متعة، والأفلام التى تتبع النسق الهوليودى اقرب للناس، وشيئا فشيئا لم يعد هناك من يعيد تجارب بيومى .

ولعل اهم ماقام به محمد القليوبى فى فيلمه عن «محمد بيومى» هو البحث والبحث الدؤوب، والوصول إلى معلومات أوصلته إلى أفلام كادت تتلف، ثم إعادة صيافتها، لاستخدام جزء منها فى الفيلم، ولم ييأس خلال الثلاث سنوات الماضية وربما قبلها من إمكانية الوصول إلى تسجيل وتوثيق الحقائق التاريخية لإبراز دور بيومى فى صناعة السينما المصريه وقد قال لى القليوبى «أن ماقمت به من بحث كان نتيجة قراءتى لأشياء عن بيومى، وقد رتبت وجمعت هذه الأشياء ووصلت من خلالها عن طريق مقارنة الأحداث ببعضها ثم الترتيب المنطقى لهذه المقارنة، إن محمد بيومى هو أول سينمائى مصرى، فقد صور وصول سعد زغلول من المنفى، وهذا الحدث قد وقع قبل سنوات من تاريخ مايسمى بإنتاج أول فيلم مصرى»

ورغم أن البحث الميدانى والمتابعة والإستقصاء الذى قام بهم محمد القليوبى للوصول إلى الحقائق الكاملة عن محمد بيومى عن طريق الأصدقاء والأسرة ورفاق الطريق، يعتبر بحد ذاته مادة للفيلم، كان من الممكن أن ينسق ويركب الفيلم على اساسها، إلا انه اختار أن يضع الفيلم بقالب كرونولوجى بحيث يبدأ الفيلم وينتهى بشكل عادى منذ الولادة حتى الموت ويروى حياة بيومى كاملة لسيرته وأعماله. وقد قال لى ونحن نناقش هذا الإختيار لطريقة معالجة الفيلم انه اختار هذا الأسلوب لأنه كان يريد ان يضع كل النقاط عن محمد بيومى بشكل موضوعى دون اللجوء لطرح مايسمى بوجهة نظر متحيزة بحيث تتكون وجهة النظر مع مسار حياة بيومى وكفاحه وآماله الوطنية.

ولعل من أهم النقاط التى طرحها الفيلم- وهى لاشك جرأة كبيرة من محمد كامل القليوبى- هى علاقة بيومى بطلعت حرب وهى العلاقة التى تحطمت، بعد أن كان بيومى يعلق عليها الأمال لإنشاء معمل وأنشاء استوديو الخ... والتى يوحى الفيلم بأن هذا التوتر، أو هذه القطيعة هى التى رمت بيومى فى احضان النسيان حيث لم يكن أحد يجرؤ أن يقف فى وجه طلعت حرب. ولم يقف الفيلم عند السينما فقط، فقد احاط بحياة بيومى بكل دقائقها وتفاصيلها، وقد اعترض البعض على هذا، معتبرين أن الكلام عن السينما هو مايهم، عندما يكون الفيلم فى معرض الحديث عن رائد السينما، ولكن الحقيقة أن شمول الفيلم والقاءة الضوء على محمد بيومى كفنان تشكيلى، وكزجال ثم كإنسان متكامل يمارس كل المهن بإتقان، وعلاقته بزوجته واسرته واحفاده، كل هذه الأشياء المرادفة للسينما قد القت على هذا الفنان ضوءاً رائعا وجعلت من اهتمامه بالسينما شيئا حتميا فى ذلك الوقت، لأن السينما كانت فنا جديداً، وذلك الانسان الفنان الشاعر كان



انسانا خلاقا موهوبا، ومن البديهى أن يعشق هذا الفن الجديد. ولو كان الفيلم قد تجاهل تلك الجوانب أو مرّ عليها مروراً عابراً، لما كان له ذلك التأثير الذى أحسسنا به.

وإذا كان هناك انجاز اعظم فى انتاج فيلم كهذا، فهو من الناحية العملية والناحية التاريخيه، ترميم افلام بيومى التى ستكون كنزا فى تاريخ السينما،

وقد توجه المخرج بالشكر لأكاديمية الفنون التى اهتمت بهذا الموضوع، وبهذا أثار هذا الفيلم ايضا من خارج تكوينه الفنى، سؤالا يبحث عن جواب، مامدى الجهد المبذول للحفاظ على المادة الفلميه المصرية؟

من عادة كتابة النقد الكلام فقط داخل الفيلم وفى إطار عرضه على الشاشة، لكن هذا الفيلم ليس فيلما عادياً، وليس موضوعه فقط بإجادة المخرج لاستخدام ادواته، اومهارة المصور -محمود عبد السميع- الذى كان بالمناسبة متمكنا كما نعرفه دائما- أو جمال الموسيقى- راجح داود- او حساسية المونتاج- رحمة منتصر- فهذه كلها كانت من داخل الفيلم عناصر ساعدت فى اخراجه بهذه الصورة المؤثرة كذلك التعليق- درية شرف الدين- لم اشعر بقراءته تقتحم علىّ الفيلم لكنها كانت جزءا من نسيجه، ولعل اختيار صورت محمود ياسين لقراءة الأزجال كان فكرة عبقرية أعطت للأزجال روحاً حية.

هذا الفيلم ليس فقط للرؤية، ولكنه، وهذا هو الأهم مادة هامة للنقاش والتساؤلات.

ان الضوء الذى القاه هذا الفيلم على بداية تاريخ السينما المصرية، سيفتح أفاقا جديدة للكلام والبحث.

قد كان فى ذهنى أن اكتب نقداً سينمائياً، لكن طبيعة هذا العمل حولت كلامى من السينما إلى التاريخ.

ملحوظة:

عندما تواصل محمد كامل القليوبى، مع عائلة بيومى وجد كل اوراقه منظمة والأشياء موضوعة فى اماكن محددة وعلب الأفلام موجودة وقد تكلمت حفيدته وفى اللقطة الأخيرة من الفيلم قالت أن جدها قال لهم «سيهتمون بهذه الأشياء وسيطلبونها فى يوم من الأيام، فحافظوا عليها».

سينما

الاقتباس في السينما المصرية

قراءة في كتاب محمود قاسم

زكريا عبد الحميد

إن موضوع الإقتباس فى السينما بوجه عام من الموضوعات التى تتعدد وجهات نظر بحثها ومعالجتهاحيث نجد أن عمليه الإعداد الدرامى فى السنيما- سواء اكانت عن مصدر أدبى أو غير أدبى- هى عمليه إقتباس بمعنى من المعانى حتى فى حالات الافلام التى تحاول أن تلتزم حرفيا بالنصوص الادبيه- بقدر الإمكان - وذلك لعده أسباب تتعلق بالفروق العديده- بين كل من الوسيط السينمائى والوسائط الاخرى- والتى تأتى فى مقدمتها بالطبع مسأله- الزمان السينمائى- أى كون الافلام السينمائيه محكومه فى نهاية الأمر بزمن العرض والذى لن يتجاوز فى أشد الحالات- طولا - ثلاث أو أربع ساعات على الاكثر. وفى المتوسط ساعتين كما هو شائع. وهو الزمن الذى تبدأ بعده قدره- المتفرج- على المتابعه والتركيز فى الإنخفاض تدريجيا.

واذا رجعنا إلى المعاجم السنيمائيه سنجد أن الإقتباس يعرف بأنه ".. عملية تعديل أو تحويل أى نص أدبى أو أى عمل فنى آخر إلى مادة سينمائيه على شكل سرد فيلمى أو احداث قصه سينمائية.." (١) . بينما يشير كتاب (الإقتباس فى السنيما المصريه) للكاتب محمود قاسم الى

ذلك بقوله "أن الإقتباس كلمه متعدده الإستخدامات فهى تعنى تناول معالجه سينمائيه من رواية حتى وإن قام المؤلف نفسه بإخراجها.. وتعنى أيضا الاستيلاء على النصوص التى كتبها الاخرون ومعالجتها مرة آخرى سواء تم ذكر اسم المصدر الاصلى أم لا.."

هذا فيما يتعلق بموضوع الإقتباس - بوجه عام- أما الإقتباس فى السينما المصريه- بوجه خاص- وهو موضوع كتابنا الذى نعرض له فى هذة السطور فهو موضوع شائك ومعقد لجملة أسباب لعل فى مقدمتها بالطبع إفتقاد البيانات والمعلومات المنظمه والموثقه عن الكثير من أفلام السينما المصريه الروائيه. ناهيك عن التضارب أحيانا بينها. حيث نجد على سبيل المثال. "أن هناك بعض التضارب بين هذه المعلومات وان هناك ثغرات تحتاج إلى تغطية...كعدم الاتفاق على من هو الشخص الذى يستحق أن نلقبه عن جدارة بأنه رائد السينما المصرية..."(٢) إضافة لصعوبة الرجوع للكثير من أفلام السينما المصريه لمشاهدتها حيث نجد ان مايسمى "بأرشيف الفيلم القومى" لدينا يفتقد للكثير من المقومات التى تؤهله للقيام بوظائفه. فهو ليس اكثر من مخزن للافلام غير الصالحة للعرض بفعل سؤ الحفظ والتخزين من ناحية وبفعل تحايل البعض من منتجى الافلام ، بإيداع نسخ من أفلامهم غير صالحة للعرض

لهذا فإنه مما يحسب بالتأكيد لمحمود قاسم تصديه للكتابة فى هذا الموضوع "الإقتباس فى السينما المصرية" الذى أصدره كاتبه فى ثلاث طبعات مختلفه- الاولى (طباعة ماستر) بالاسكندرية والثانيه صدرت بالعراق والثالثه بالقاهرة وهى موضوع تناولنا فى هذة السطور. والأخيرة بالطبع اكثرهم شمولا فيما يتعلق بحجم الماده المعروضه. فهى تشتمل على سبعة فصول يتم خلالها تناول "موضوع الإقتباس فى الافلام المصرية" تبعا للمصادر الاجنبيه المختلفه من امريكيه وانجليزيه وفرنسيه الخ، إضافة بالطبع لفصل تمهيدى وآخر ختامى مع ملحق أو قائمة ضمت أسماء مايقرب من ٣١٥ فيلما مصريا مقتبسة عن مصادرها الاجنبية - سواء اكانت هذه المصادر أفلاما سينمائيه أو أعمالا أدبيه- موزعه كالتالى:١٤٧ فيلما عن مصادر امريكية و٩٥ عن الفرنسية و٣١ عن الانجليزيه و١٨ عن الروسيه و٢٤ عن مصادر متنوعه مابين ايطاليه والمانيه وتركيه ويونانيه الخ.

ويشير الكتاب إلى أن الافلام المصرية المقتبسه عن المصادر الامريكيه قد تم إقتباسها عن افلام سنيمائيه وليس عن أعمال أدبيه حيث يذكر "أن المقتبس المصرى يضع عينيه فى المقام الاول على أفلام السنيما الامريكية.. وليس الأدب الامريكى.." بدءا من فيلم (سى عمر) لنجيب الريحانى إخراج نيازى مصطفى عام١٩٤٢ والمأخوذ عن فيلم (رغبه) الامريكى من إخراج فرانك بوراج عام ١٩٣٦. وانتهاء بفيلم (الامبراطور) لاحمد زكى وإخراج طارق العريان عام١٩٩٠. والمأخوذ عن الفيلم الامريكى (ندبة الوجه) إخراج بريان دى بالما عام ١٩٨٢. أما بالنسبه للافلام المصريه المأخوذه عن المصادر الفرنسيه فيشير الكتاب إلى ".. أن الادب الفرنسى الشعبى.. هو الاب غير الشرعى للاقلام المصريه المقتبسه حيث راح السينمائيون المصريون يبحثون عن حكايات ميلودراميه مسليه فى

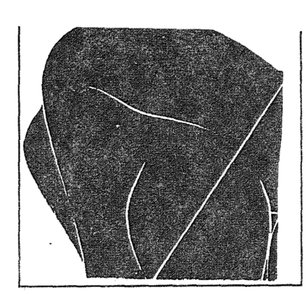
خبايا الروايات الشعبيه الفرنسيه..". أما فيما يتعلق بالمصادر الانجليزيه فالكتاب يرى أن السينما أرتبطت بالأدب الانجليزى اكثر من إرتباطها بالافلام الانجليزيه. وبالاخص الأدب الانجليزى المكتوب فى القرن التاسع عشر. كما أنها إختارت من الأعمال الشكسبيريه مايتوا ءم مع ميلها لإتخاذ "عنصر الحدوتة المسلية" الركيزة الاساسية للافلام المصرية. لذلك فإن السينما المصرية إقتبست عن "ترويض النمرة" فيلمى "آه من حواء" عام ٦١ وقبله :الزوجة السابعة" عام ٥١. وعن "روميو وجوليت" افلام "ممنوع الحب" ٤٣ و "شهداء الغرام" ٤٤و "العلمين" ٦٢. بينما لم تقترب من نصوص شكسبيريه أخرى من أبرزها "ماكبث" و "الليله الثانيه عشره" على حد ما جاء بكتابنا هذا.

وقد تناول الكتاب الأسباب والعوامل التى تقود إلى "عمليه الإقتباس" فى السينما عامة "كالإنفتاح على الثقافات الأخرى- والاستفادة من نجاح أفلام أو موجات أو تيارات سينمائيه فى العالم كموجه الافلام الاستعراضيه أو الكوميديا الموسيقيه فى الأربعينيات والخمسينيات أو موجه الافلام التاريخيه فى الستينات أو موجه أفلام السينما السياسية الايطاليه فى السبعينيات أو محاولة تقليد نظام النجوم فى هوليود... الخ" لكنه من الأجدر بعنوان (الإقتباس فى السينما المصريه" أن يتوسع فى إيراد ومناقشه هذه العوامل والأسباب التى تقود لعملية الاقتباس فى السينما المصرية بوجه خاص إضافه لما سبق من عوامل ليست وقفا على السينما المصرية فقط .فهناك عوامل أخرى آشار الكتاب لبعضها "كعدم وجود نصوص ادبيه كافيه خاصه فى ال ٣٠ عاما الاولى من تاريخ السينما المصريه.." وتناسى أهمها من وجهة نظرنا وهى عدم توافر الخبرات السينمائيه المصريه فيما يخص مجال الكتابه السينمائية (سواء فى مجال القصة أو السيناريو) او بالتالى ضآلة عددها قياسا لمجمل الانتاج السنوى للسنيما المصرية والذى وصل فى بعض الفترات لأكثر من ٧٠ فيلما فى العام بمتوسط ٦٠ فيلما سنويا وذلك لتغطية السوق العربى لدرجه أن صناعة السنيما فى مصر كما هو معروف كانت تأتى فى المرتبه الثانيه- بعد محصول القطن- بالنسبه لحصيلة البلاد من الدخل العام.

لهذا نحن نتحفظ كثيرا على ما أورده الكتاب بخصوص ما آسماه (السينما المصرية بين التأثر والتأثير) فهو يرى "- أن السينما العالمية قد أثرت فى بعضها البعض- بينما السينما المصرية- قد تأثرت فى المقام الاول بمعنى انها قد أخذت فقط .. وحركة التأثير الوحيده التى يمكن إدراجها بالنسبه للسينما المصرية هى مدى تأثيرها فى المنطقه المحدودة المجاورة لها.." أى فى الوطن العربى. وبصرف النظر عن سلبيات وإيجابيات- هذا التأثير- بالنسبة للسينما المصرية، فنحن نتحفظ على مثل هذا الطرح لسبب بسيط هو أن السينما الامريكيه والأوربيه مارست تأثيرها فى العالم إنطلاقا من عده عوامل بعضها خاص بالجانب الاقتصادى كتوافر شبكة توزيع تجاريه تغطى معظم بلدان العالم .. وبعضها ثقافى بفعل أن السينما الاوربيه والامريكية هى جزء من الحضارة الغربية.

لهذا فموضوع -السينما المقارنة- يحتاج إلى جهد كبير فى التناول وعلى حد قول الكتاب"..فالسينما المقارنة صعبة التناول وتتطلب





من البـاحث أن يكون ملمـا بالإتجـاهات والمدارس الفنيـة والأدبيـة والسينمائيـة وأن يكون مشـاهدا جيدا للسينما وأن يكون على درايه تامه بإتجاهات النقد والبحث فى الأدب والسنيمـا.. عـلاوة على توافـر أرشيف متخصص للمعلومات ومكتبه سينمائيه (سينماتيك.. الخ) لهذا فمحمود قاسم يقتصر على تناول جانب واحد فقط- من السنيما المقارنه- فى كتابه هذا وهو "الإقتباس" ونحن لا نملك بالطبع أن نناقشه فى هذا الاختيار، ولكننا نأخذ على كتابه غلبه طابع الرصد والتسجيل واللجوء الى بعض التعميمات أحيانا كما أشرنا سالفا وكقوله ايضا"..أن السنيما المصرية.. ليست مصريه تماما فباستثناء مجموعه قليله من أفلامها التى تقترب من -..٢٥٠- فيلم سنجد أن أغلب الافلام المصريه مستورد من الخارج.." بينما .." اذا توخينا الدقة قليلا سنجد(ومن خلال مطالعتنا للقائمه المنشورة بكتابه والتى بذل محمود قاسم جهدا كبيرا فى إثباتها) انها تشير إلى عدد الافلام المصريه المقتبسة يصل إلى ٣١٥ فيلما كما اشرنا فى بداية سطورنا. وهى نسبه لاتتجاوز١٢٪ من جملة عدد الافلام المصرية..٢٥٠ وقت صدور الكتاب. فكيف يمكن لنا أن نقرر ببساطه أن السنيما المصريه.. ليست مصريه تماما..؟ خاصة وان الكتاب يشير فى اكثر من موضوع إلى أن "ظاهرة إقتباس الافلام موجودة فى كل انحاء العالم حتى فى السنيما الامريكيه نفسها.."

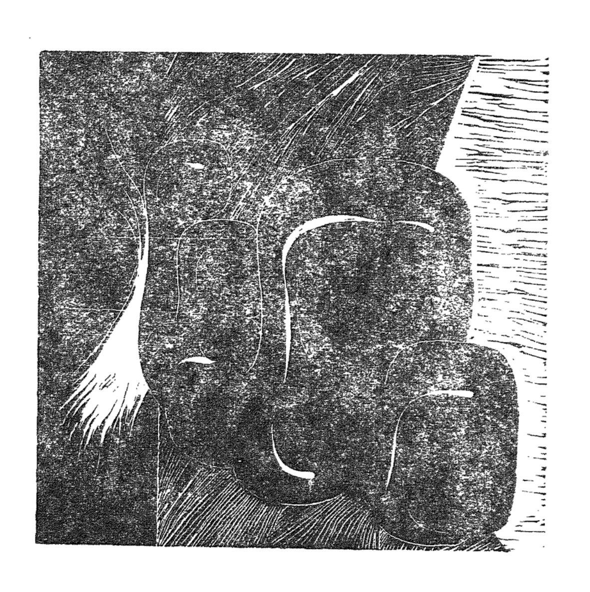
اما فيما يخص الرصيد الخاص بمجمل الافلام المصرية المقتبسه ومقارنتها بمصادرها الأجنبية- سواء سنيمائية أو أدبية- فقد حرص مؤلف الكتاب"محمود قاسم" على بيان اوجه الاختلاف بين التناول، أو الإقتباس المصرى، وبين المصدر الأجنبى. وكانت المقارنة بالطبع لصالح المصدر المقتبس عنه بالنسبة لمجمل الافلام المصرية التى آشار اليها الكتاب بإستثناء بعض الأفلام القليلة، التى كانت المقارنة فيها لصالح. التناول المصرى- كفيلم "نهر الحب" للمخرج الراحل عز الدين ذو الفقار والذى أنتج عام ١٩٥٨ والمأخوذ عن رواية "آنا كارنينا" للكاتب الروسى - ليو تولستوى- حيث يذكر محمود قاسم أن السينما العالمية قدمت هذة الرواية اكثر من ١٣ مرة وبالنسبه لفيلم "نهر الحب" المصرى يشير إلى آنه "عمل جيداً قياسا إلى الافلام التى اخرجت عن هذه الرواية.. فقد سعى المخرج إلى الاستفادة من أجوائها الرومانسيه فقام بتغيير الكثير من آحداثها بشكل يرضى المتفرج

المصـرى.. والأرجح أن عـز الدين ذو الفـقـار قـد اسـتـعـان بالرواية الروسـيـة ورجع إلى الفـيـلم الامريكى الذى أخرجة كلارتس براون لجريتا جاربو عـام ١٩٣٥ وإلى الفـيلم الذى أخـرجـه جـوليـان دفـيـفـيـه و بطولة فـيـفـان لى فى بريطانيـا عـام١٩٤٨." وفى رأينا لايعيب هذا العرض الذى قدمه كتـاب (الإقتـبـاس فى السينمـا المصرية) للكشف عن مصادر الإقتباس للعديد من الافلام المصريه سوى ميل كـاتبـه فى بعض الأحيـان إلى إتخاذ مـوقف قـريب الشبـه بموقف - الضـبطيـة البوليسية- إن جاز هذا اللفظ عند رصده للافلام المصرية المقتبسه. أو على الاقل هذا مايحسه قارئ الكتاب أحيانا، خاصة وان مؤلفه يصرح" ووجدت اننى مـصـاب بحـاله وسـواس من أجل اكـتـشـاف الأسماء الجديدة للمصادر الاجنبيه للافلام المصريه الجـديده والقـديمه على حـد سـواء.." ويقـول أيضـا"على البّاحث أن يجرى وراء مـصادر الافلام مثلما يفعل مخبر الشرطه.." وهو ما يضفى - فى رأينا- بعض الظلال على موضوعيته كباحث خلال عـرضـه لمثل هذة الافلام المقتبسه. وهو مايسبب ايضا بعض الحيره لقارئ الكتاب فى فهم موقف- محمود قاسم- من موضوع الإقتباس فى السينما المصرية. والذى يتأرجح بين النقيضين- الرفض أو القـبـول- فـهـو حـينا يصـرح بأنه" لا يعـتـقـد أن الإقتباس شئ مشين.." ولكنه سرعان مايتناسى- تصريحه هذا- فى غمار عرضه للافلام المقتبسة. ويرجع ذلك بالطبع فى أحـد جـوانبـه إلى هبـوط غالبية الافلام المصرية المقتبسه - كـمـا عـرضـهـا الكتاب- مقارنة بمصادرها الأصلية. ومرجعه فى جانب آخـر حـمـاسى وإنفعـال الكاتب لإكـتـشـافـه لمصادر الإقتباس فى مثل هذة الافلام. عموما نحن نتقبل هذا الحماس والانفعال من كاتبنا خاصه وانه كـاتب مـتـعـدد الاهتـمـامـات. فإلى جانب كـتـاباته السينـمـائيـة وترجـمـاته بهـا فـهـو روائى ايضـا- وصدرت له أربع روايات حتى الان- ومجـمـوعـه كتب فى أدب الأطفال فاز عن إحداها بجائزة الدولة التشجيعية منذ عـامين أو أكثر. لهذا نجد أن كتـاب (الإقتباس فى السينما المصريه) هو مزيج من حـمـاسـه وإنفـعـال الكاتب الأدبى ومـوضـوعـه وتجرد الباحث السينمائى برغم بعض الظلال القليله هنا وهنالك التى شابت الأخيرة.

واخيرا فإننا نأمل أن يكون (كتاب الإقتباس فى السينما المصريه) لمحمود قاسم. خطوه تتلوها خطوات أخرى- سواء لمؤلف هذا الكتاب أو لغيره من الباحثين- نحو الدراسه الشامله لهذة الظاهرة- الإقتباس- فى جوانبها المختلفه والعديده. مثلما كـانت الدراسه الموجزة والتى كـتـبـهـا الناقـد احمد رأفت بهجت منذ مـايزيد عن عـشـر سنوات (٣) خطوة لها أهميتها فضلا عن انها مهدت الطريق وقادت مؤلف كتابنا هذا نحو الاهتمام بدراسه هذا الموضوع "الإقتباس فى السينما المصريه" كما أشار لذلك. ولا يجب أن ننسى أن العديد من مخرجى السينـمـا المصـرية الموهوبين كـعـاطف الطيب ورأفت الميهى وسمير سيف على سبيل المثال كانت أفلامهم الأولى مـقـتـبـسـة- بدرجه من الدرجات - وهو مـايدعـونا للتـأكـيـد على أهمـيـه دراسـة- ظاهرة الإقـتـبـاس فى السينـمـا المصـرية- فى جـوانبـهـا المختلفه لتكون موضع دراسات تاليه خاصة وأن كـتـاب محـمـود قـاسم فى مـجـمله يمهد الطريق لدراسات اخرى فى هذا الموضوع.

---

(١) معجم الفن السينمائى (٢)- تاريخ السينما فى مصر- أحمد الحضرى (٣) مجلة "الفنون" ٧٩



رسالة أسيوط

حول مهرجان المسرح لفرق بيوت الثقافة

أسيوط ٣/٢٧ الى ١٩٩١/٤/١

محمد صفوت عبد الكريم

على مسرح مديرية الثقافة بأسيوط أقيم مهرجان المسرح لفرق بيوت الثقافة بالصعيد للعام الثانى على التوالى.. والذى شاركت فيه ست فرق/ أبو تيج- منفلوط- قوص- سنور- بنى مزار- ساحل سليم.

والذى شهده عدد كبير من عشاق المسرح الذين تابعوا العروض يوميا. كما شارك فى الندوات التى كانت تقام عقب العروض لمناقشة عناصر العرض المسرحى والتعرف على ايجابيات وسلبيات فرق الهواة والتى أصبحت أملا فى ظل أزمة المسرح شارك الاساتده:

الدكتور/ أحمد العشرى. المدرس بشعبة المسرح- بكلية الأداب جامعة عين شمس

الأستاذ/ صفوت شعلان. الناقد والكاتب المسرحى

المخرج المسرحى/ توفيق عبد اللطيف. المدرس بمعهد الفنون المسرحية

محمود عبد الله... مدير أدارة فرق بيوت الثقافة. بهيئة قصور الثقافة

وأختتم المهرجان عروضه بمسرحيه «عطشان يا صبايا» لفرقة بيت ثقافة ساحل سليم تآليف مجدى الجلاد ديكور/ ناصر عبد الحافظ- اخراج/ حسن الوزير... ويعتبر هذا العرض من عروض الميلودراما التى مهدت لظهور المسرح الواقعى ثم مسرح أبسن وتشيكوف وبرناردشو الا أن المخرج حسن الوزير حاول من خلال رؤيته أن يقدم لنا فكرة ضحايا الحر ب خلال فترة الإنفتاح وبعض سلبيات المجتمع المصرى وجرح النكسه وانكسارها من يونيو ٦٧ إلى أكتوبر ٧٣م.

وذلك من خلال استخدامه للموروث الشعبى-

علاقة (شفيقه- متولى- الأب- غاوى) معتمدا علىّ المبالغة والصدفة وتصوير رثاء الذات مخاطبا للوجدان البكر فى الذات الانسانية.

وطرح أشكال الاستلاب للعرض والأرض من لصوص الانفتاح كمعادل موضوعى.

وجاء الديكور بسيطا مع توظيف امكانات ممثلى الفرقه فى رسم لوحات متتابعة لصورة (الخوف- الحب المجهض- الغربة- الموت- التشيؤ «تحول الانسان الى شئ»- الاستيلاب الإجتماعى) ومن خلال الحركة الواعية على خشبة المسرح يتحول الجميع فى نهاية العرض إلى غرباء والتى نجح المخرج فى تجسيد رؤيته.

«قولو لعين الشمس»

وقد أفتتح المهرجان بعرض لأقدم فرق أسيوط (فرقة أبو تيج المسرحيه) لتقدم بأيقاع هادئ ولجوء المخرج محمد المصرى إلى الأشكال التعبيرية وتوظيف اغانى التراث بايقاعاتها الحزينه والإضاءة البسيطة فى رسم لوحات تعبيرية ليقدم لنا (قولو لعين الشمس) تآليف/ نجيب سرور معتمدا على منهج المسرح الشامل (الغناء- التمثيل- التشكيل- المايم- الاداء الفردى والجماعى مستخدما الكتل التشكيلية فى جدل الكتلة والفراغ مع الديكوور البسيط لقرص الشمس عليه إنسان مصلوب ليجمع بين الملحميه- الإسقاط السياسى- التسجيلية... وقد استطاع المخرج محمد المصرى أن يطرح بهذا الشكل الملحميه البرختيه وأن يوظف الحركة المسرحية وقدرات الممثلين العاليه (عطيه الراوى- حمدى- بهيه- الكورس) فى تصوير الجرح العميق فى الفترة من ١٩٥٠ إلى ١٩٧٠م من خلال طرح (الانكسار- البراءة- الخوف- الوعى ويستمر العرض فى هذا التناسق والتناغم البسيط حتى النهاية بالمشهد الدامى تمزيق العلم جرح النكسه ليقدم المخرج/ محمد المصرى عرضا من عروض الكوميديا السوداء والتى أكدت أننا أمام مخرج موهوب واع له رؤيته الخاصة بعرضه الذى حقق المتعة الحسية والبصرية لجمهورة

* وجاءت فرقة سنورس المسرحية لتقدم مسرحيتين «بير القمح» لعلى سالم- «سيادة المحافظ على الهوا» لسعد الدين وهبه أخراج / عزت زين.

وقد طرح العرضان موضوعا واحدا هو البيروقراطيه وبعض الأشكال الأخرى لسلبيات المجتمع واستطاع المخرج أن يقدم من خلال قطع الديكور البسيطه والمؤثرات الصوتية والموسيقى الهادئة والإضاءة السريعة الساخنة وتوظيف قدرات الممثلين الهواة وبشكل بسيط شكلا من أشكال النقد الاجتماعى «المثقف البسيط» «المثقف الإنتهازى» «المثقف المحبط» «الموظف الحالم بأحلام صغيرة» إصطدام الأحلام الكبيرة بالبيروقراطية- وانحطاط قيمة العمل فى مجتمع تحكمة الإنتهازية.

مشهد الشارع وفرقة قوص المسرحية:

رغم ظهور مسرح الحلقة والمقهى فى أوائل السبعينات فى شكل جماعات مسرحيه «ليلى سعد، ناجى جورج- عبد الرحمن عرنوس» الا أن فرقة قوص المسرحية قدمت فى هذا المهرجان شكلا بسيطا لمسرح الثقافة الجماهيرية بعرضها لمسرحية «مشهد الشارع» تأليف/ صالح سعد والذى قدمته بقاعة المعارض بقصر ثقافة أسيوط فى شكل حلقه. واستطاع المخرج/ يسرى السيد وببساطة شديديدة فى قطع الإثاث والاضاءة غير المفتعله فى التعبير عن هموم وآلام الجماهير من خلال طرح قضية الظلم وادانة القهر والظلم الإجتماعى وتحول بعض القضايا الإنسانية إلى مشروعات اقتصادية وانهيار العديد من قيم وعادات المجتمع معتمدا على المنهج البرختى محققا نوعا من التطهر

الأرسطى من خلال ايقاع هادئ وحركة بسيطة واعيه واداء متميز متفجر بالحيوية لممثلى الفرقة والذى أحدث قدرا من المتعه وطرح التساؤلات وعلامات الإستفهام للتفكير فيما طرحه العرض للجمهور الذى سعد به.

سعد اليتيم وفرقة منفلوط المسرحية:

قدمت فرقة منفلوط المسرحية للمؤلف/ محمد الفيل مسرحية «سعد اليتيم» فى شكل احتفاليه سامرية حكاواتيه حاول المخرج حمدى طلبه أن يطرح دور المجاذيب فى صنع تاريخ مصر السياسى والصراع بين الخير والشر والحيل التى يستخدمها البعض فى الوصول إلى السلطة ورغم أن النص الدرامى غير محكم وأبعاد الشخصيات غير واضحة الا أن المخرج حاول أن يعتمد على بعض العناصر الأخرى من موسيقى وأشعار مع توظيف الأداء الجيد للممثلين- الا أن ديكور العرض التجريدى لم يكن مناسبا للموروث الشعبى والذى أحدث نوعا من الإنفصال بين الصالة والخشبة إلى جانب إيقاع العرض البطيء فى عنصر الحكى بين الراوى والممثلين وكان على المخرج أن يطرح عرضه فى شكل يلائم الإحتفاليه الشعبية لكى يحدث نوعا من التلاحم بين الصاله وخشبة المسرح.

* تغريبه وفرقة بنى مزار المسرحيه:

وكانت المفاجأة فى هذا المهرجان هى إحدى فرق محافظة المنيا والتى كادت مشكلاتها الماديه تحول بينها وبين الوصول إلى هذا المهرجان وهى فرقة بنى مزار المسرحية التى قدمت قصيده دراميه للشاعر الدكتور/ يسرى العزب (تغريبة عبد الرازق الهلالى) والتى أخرجها أحمد فرغلى.

معتمدا على البساطه والقدرات العاليه للممثلين العاشقين لفن المسرح وبحس عال متميز وبتلقائيه دافئه استطاع أن يقدم لنا مجموعة لوحات تعبيرية سريعه متتابعة.

نوبة عمل وتوكل على الله

نوبة فشل واستلاب

نوبة سفر

نوبة عودة فى كفن

نوبة زواج وكفاح من أجل الوطن

نوبة غربة واغتراب وتغرب وفشل

حيث جسد المخرج/ أحمد فرغلى بديكور بسيط وموسيقى هادئه نابعة من هذا التراث «ناى- ايقاع» واضاءة جيده ساخنه احيانا وبارزه احيانا آخرى وأداء متميز وفى لوحات متقنه فنيا ودراميا التغريب على المستوى الداخلى والخارجى ومن خلال البساطه فى الشكل والتشكيل- الحركة والاداء- الشعر والتجريد- الدراميه- التعبيريه- الملحميه التسجيلية- والتجريب فى عنصرى الزمان والمكان فى قالب الكوميديا السوداء ليقدم لنا همـوم الوطن الخوف- الغربه- القهر- فى الداخل والخارج- الفشل وبحس واع لمخرج متميز فنيا وسياسيا الذى كان اكتشافاً لمسرح الثقافة الجماهيرية والمدرك لرسالة المسرح.

كلمة حب لكل عشاق المسرح ولكل حبة عرق تسقط من أجل إثراء الحركة المسرحية فى كل ربوع وأقاليم مصرنا الحبيبة



إصدارات جديدة

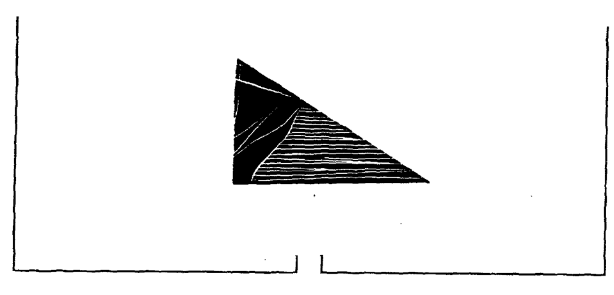
قصة «الريش» لسليم بركات:
قلب كردى لايضفى على انتحاره جمالا

على قــراء رواية «الريش» للكاتب سليم بركات، أن يمتلكوا قدرات زائرى حمدى آزار، بائع القماش، ووالد ممْ آزار بطل الرواية. هؤلاء الزوار الصاخبون، رغم دخولهم الهادئ من البوابة، والذين «يخلطون- فى انفعالهم بعد كؤوس الشاى الأولى- الواقعة التاريخية بالواقعة التاريخية،والأختلاق بالموثوق».

أما الباحثون عن رواية بالمعنى المألوف، أو حتى بالمعانى المألوفة كلها، فلن يجدوا أشخاصا، بل «مصائر منتخبة للإشكال القدرى» منهم مهملو الأسماء، ومن لايظهرون أبدا فى الرواية. ولن يجدوا مكانا واضحاً، بل قرى كردستان الممزقة بين الدول العكسرية القمعية، وجزيرة مجهولة تتحدث اليونانية، وأبطالا تتناثر مصائرهم بلا ترتيب زمنى، أو سياق روائى... حتى «الواقعة التاريخية» التى تملأ الرواية، تأتى دونما سرد تاريخى بالمعنى المعروف، رغم زحام التواريخ والأسماء الكردية، منذ أبطال ملحمة «ممْ وزين» للشاعر الكردى أحمد خانى، حتى أحداث محاولة انشاء الجمهورية الكردية الأولى فى عام ١٩٤٦، تحت اسم مهاباد، بقيادة القاضى محمد.

والكاتب سليم بركات قدم من قبل روايتى فقهاء الظلام (١٩٨٥) وأرواح هندسية (١٩٨٧) عدا ستة دواوين من الشعر، وسيرة ذاتية فى جزئين. وتأتى روايته الثالثة «الريش» الصادرة مؤخرا عن دار بيسان بقبرص ، لترسى أسلوبا لغويا وروائيا خاصا بالكاتب، ظهر منذ بدايته الروائية فى فقهاء الظلام.

فى «الريش» يتحد البطل مَمْ آزار بحيوان ابن آوى، وبالغزال الذى خدع بهرام فى الأسطورة، ويتحدث مع الطيور والأشجار والنهر، ويمسح سهوب كردستان ركضا على قوائمه الأربعة، لترده الطلقات من الجهة التركية، وحين يرتد بسربه فى اتجاه الحدود السورية. يكون صف من البنادق فى انتظارهم. يشرد الحيوان/ مم آزار فى العراء المضئ، كما لايليق بابن آوى أن يفعل. ويتداخل



الأثنان، مم آزار الواقف خلف أبيــه، والحيــوان الراكض في اتجاههما، عندما تنفجر طلقة الأب في ساق آبن آوى، يصرخ مم خلفه، ويقعى محشرجا من الألم. «كـان ذلك هو الدفق الأول الذي جعل مم متعددا على نحو لاحصر له، فانسلت عن ظهر أنثاه متعباً من مستقبل شهوته التي تحصى له نسله واحداً واحداً، بطنين ساخر، ثم رفع وجهه المستطيل عالياً، ليطلق عويلاً مشبعا بانكساره».

وتقدم الرواية عبر السرد المتقطع، المأساة التي يتعرض لها الأكراد، وتبدو الروح الكردية مفعمة بالتمرد والإنكسار، وقد بُعثت من خلال المذابح والمطاردات. أما كيف تلاحم هذا التاريخ وتضافر في نسيج «مصائر» الرواية الحية، فتلك هي خديعة سليم بركات الفنية الناضجة، التي تقدم تجربة رائدة بحق. هاهي حكايات حمدى آزار لزائريه، تطل منها وجوه أبطال كردستان، الذين استشهدوا في المحرقة الدولية، في لعبة الأمم التي ساهمت فيها حتى دول من الشمال الأفريقي. هذه الحكومات التي تقاسمت قلبه الكردي «ذا المصبات التي تنتهي أنهارها إلى البحر الجنوبي المفضي الى الخليج، لاتقبل تسليم جثث الكرد إلى ذويهم إلا بعد دفع «نفقات الإعدام»!

وإذا كان الأمر هكذا، لماذا لم يفكر مم آزار في الإنتحار؟ «سأنتحر اليوم. سأنتحر». يقول مم. ويتهيأ للإنتحار، بعد ست سنوات من الإنتظار العبثي «للرجل الكبير». وعندما يخرج ملابسه كلها من الحقيبة الجلدية، تعلو ريشة رمادية صغيرة، تدور حول نفسها، وتتمايل في انحدارها، حتى تستقر على القاع. إنها ريشة واحدة مثل انتحاره المزعوم. اينتحر الأنسان مرتين؟ «لست مزمعا على القيام بأى ترتيب يضفي جمالاً على انتحاري، بل سأقدمه كماهو، انتحاراً محضاً، عنيفا بما فيه من شهوة إلى الكمال الأخرس الذي يلي الجسد بشبرين اثنين أو الكمال الذي يستيقظ في الجسد، إذا هدأت ثائرة الدم. سأنثر دمي على كل ركن في البيت...سأنتقل بنزفي من غرفة النوم إلى المطبخ إلى غرفة الجلوس إلى ردهة البيت، إلى أصص النبات القليلة، ولن أنسى الحيطان. سألقي حفنات عليها، كلما امتلأت راحتاي بالدم».

يبادل الكاتب بين الحواس، ويكسر منطق اللغة «أسمع طيران الحديقة- أتشمم قلق الحيوانات- نظرات نباتية- يتنشقون الجفاف القادم من أعماق المياه». وتتضافر الصورة الشعرية مع الصورة السردية، لتقدم أكثف مايمكن للغة تقديمة «يتناثر الجمر كالحباحب في ذاكرة الليل المرتجلة- أغشية التراب المنسوجة من مصادفات حبكتها الريح- ترفع بنات آوى أعناقها صوب المقبرة الكبيرة التي تتبرج فيها النجوم- تقدمه الخفيف كروح مجتهدة في ترتيب اتساعها- النجوم الساذجة التي تبرم اتفاقا ساذجا مع خلودها- كانت الخليقة حبوراً من

الماء يتوالد زبداً عن زبد، وانسيابا عن انسياب، وتمازجا عن تمازج، إلى مالانهاية..»

ومن بين أبطال كردستان المغدورين، تحكى الرواية عن إسماعيل سمكو آغا، الذى قتل فى السجون، ولم يستطع أن يهرب، ذلك أن الله لم يجعل للكائنات أجنحة كى تطير.. يصرخ إبنه«لاأجنحة لأحد، مادام أبى لم يستطع الطيران من سجنه». وفى نهاية الرواية ، كان «دينو» توأم مم فى الطريق إلى موعده، عندما هتف به مم فى صوت مرتعش «استعمل جناحيك يا أخى .. استعمل جناحيك». فالتفت إليه دينو للمرة الأولى منذ خروجه من ساحة البيت، وهو يبتسم ابتسامة لا ترى «ليس الآن يامم» ثم انحدر أعمق فى الفراغ، ماضيا يتقدم الظلام، ويتقدمه الظلام.

محمد موسى

«تعاشيق» ماجد يوسف المصرية

أشعار بالعامية

تعاشيق مصرية

ماجد يوسف

الغد

ماجد يوسف واحد من الشعراء المصريين الشبان، الذين يسعون - بشجاعة ودأب- إلى أن يقدموا مذاقاً شعريا مختلفا عن الصفوف الشعرية السابقة من أجيال الشعراء المحدثين.

ويمكن لمتابع شعر ماجد يوسف (وهو يستخدم اللغة العامية) أن يلحظ أن عمله الشعرى، حتى الآن (ديوان مستعجل من سيناء، ١٩٧٤- وديوان: ست الحزن والجمال، ١٩٨٠) يتبلور حول عدد من المحاور والمؤشرات الابداعية، مثل الاهتمام "ببناء" العمل الفنى وشحنه بالأصوات المتعددة والمستويات المتداخلة، ومثل استحلاب الطاقات الممكنة فى أداته (اللغة العاميّة) لغوياً وموسيقياً وصوتياً، ومثل تضفير النص بالحس الشعبى والرمز الأسطورى والتراث القديم والحديث: شعبياً ورسمياً وتاريخيّاً وأدبياً.

على أن سعى ماجد يوسف، كشاعر عاميّ، يصبح أكثر مشقة ومخاطرة عن سعى أقرانه الشعراء، نظرا لخصوصية ظاهرة شعر العامية المصرية الحديث وارتباط نشأتها وتطورها ووظيفتها - فى تصوّر البعض، إبداعيا ونقديا- بمفاهيم وظروف ومعايير نقدية صادرت، لبعض الوقت، رؤى التجديد والتطوير والتحديث، وقللّت (على كثرة الشعراء العاميين فى سنواتنا الحاضرة) من انفلاتات الابداع ومن شهوة الإضافة المتميزة.

ومن هنا فإن ماجد يوسف يكاد أن يكون نسيجاً وحده، فى جسم الحركة الشعرية العاميّة الشابة فى مصر دون أن نتجاهل- بالطبع- آحادا معدودين من شعراء هذا الصف الشاب، يحاولون أن يعطوا لعملهم مسحة خاصة، وإن تباينت بينهم درجات التحقيق فى التطبيق الإبداعى.

ووجه المشقة والعسر فى طريق المجدد فى مجال القصيدة العامية، ناتج من شيوع المفاهيم النقدية التى ترى أن "ضرورة" الكتابة الشعرية بالعامية هى التوّجه المباشر "للعامة"، وتحقيق أعمال فنية تصل إلى الناس (الجماهير) مباشرة،

عبر قضاياهم المباشرة.

أليست مكتوبة بلغتهم؟!

من هنا، فإن مهمة الشعر تصبح شاقة: معاكسة ومناقضة مثل هذه المفاهيم الشائعة المستقرة المبدولة.

لم يصدُر ماجد يوسف عن هذا التصوّر الضيّق، الذى يتجاهل أن الشعر شعر مهما كان من أمر لغته، وأن تناول الشعر لقضايا الناس له "كيفياته" الفنية وتبدياته المختلفة، التى تتباين- بالضرورة الشعرية- عن التبديات غير الفنيّة.

ومن ثَمّ، فقد اتسعت تجربة ماجد لتسع- إلى جوار التعبير عن قضايا الناس بكيفيات فنيّه- قضايا كونيّة ووجودية وانسانية شاملة، فى سياق يحتمل خبرات ثقافية ومعرفيّة واسعة، متوسلاً بالموروث والأساطير، موحيا بالرمز غير المفضوح وبالصورة غير المكرورة

لقد نأى عن "الخطاب النشيدى العمومى" إلى التعبير عن هموم ذات نفسه الشاعرة، باعتباره مثقفا من مثقفى هذا العصر، يدرك تناقضات حياته الاجتماعية والسياسية والبشرية، ويدرك مأساة الانسان فى هذا العالم المركب غير العادل، ويعبر - من خلال كل ذلك - عن شوق جماعته البشرية، الصغيرة والكبيرة، إلى الحرية والعدل.

فتجربة ماجد يوسف تجربة خصبة عريضة.

ولكن "تعاشيق مصرية" «المجموعة التى صدرت مؤخرا عن دار الغد المصرية» تجربة ذات طبيعةٍ خاصة، ضمن هذا السياق العريض، فملمحها الكلىُّ هو استلهام الحسّ الشعبى، فى الروح وفى الأداء.

فهى تتناول العديد من الظواهر والطقوس الشعبية، بما لها من خصائص وسمات يفوح منها العبق القديم.

والشاعر يصّور هذه "الحالات" الشعبية- مكانيّة كانت أو زمانيّة أو اجتماعية- بروح المغنى الشعبى القديم: بمأساويته وخفة ظله فى آن، فى إهاب من سرعة الحركة وتدفق الإيقاع والتقفية المحبوكة المتواترة.

وهو، من خلال ذلك كله، يجسد دوران الزمن نحو اندثار بعض هذه المظاهر الحيّة، ويسلط الضوء على حال أصحابها الراهن (البيانولا- القرداتى- الحنطور). وكيف كان تطور الحياة العصرية التكنولوجية (والاجتماعية والأخلاقية) ظالما للعديد من هذه المظاهر التى مضى زمانها الجميل (القلّة- العود- الحنطور- العرقسوس)

مثل هذا النهج فى الالتقاط والتوّجه، سيشعرك مباشرة بالتواصل الحميم مع مناطق أصيلة وعميقة فى تراثنا الشعرى والثقافى، فكأنها مواصلة واتصال متجدد لتوجهات سيد درويش وجهده المبدع فى التغنى بمثل هذه الحالات والأنماط والنماذج الإجتماعية والبشرية (الترحيلة، الفواعلية، البناءين الصيادين).

إن هذه "التعاشيق" الفيّاضة بحب مصر وترابها وملامحها الشعبية، تدلنا خير دلالة على ان شعراء هذا الجيل ليسوا منقطعى الصلة بتراثهم، كما يتصّور البعض، باستسهال وافتراء. كما تدلنا على أن شعراء هذا الجيل ليسوا - كما يتصّور البعض كذلك- مفتقرين إلى الرؤية الواضحة التى



يعيّنون بها موقفهم فى الحياة، وليسوا هاربين إلى ذواتهم المغلقة.

وقبل كل ذلك، فإن هذه المقطوعات الغنائية الحاذقة، تدلنا على أن شعراء هذا الجيل يتصلون برصيد وتراث آبائهم الابداعى.

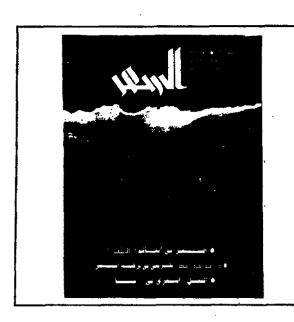
إن نسغاً دفيناً - كالحبل السُّرّىّ- يلضم معاً: الشاعر الشعبى، ومنشد الربابة، وعبد الله النديم، وسيد درويش، وبديع خيرى، وفؤاد حداد، و"تعاشيق" ماجد يوسف، فى عقدٍ طويل منظوم ومشغولٌ من الروح الشعبية المذابة شعراً "يعشّق" الروح الأصيل بالروح الأصيل.

روح الشاعر، بروح الوطن.

إنها "تعاشيق مصرية" بحق.

حلمى سالم





الشعر تواصل تألقها

«الشعر فى العالم» هو المحور الرئيسى فى العدد الأخير من مجلة الشعر التى تصدر عن اتحاد الأذاعة والتلفزيون ويشرف على تحريرها الزميل أحمد هريدى

والمحور يشمل قصائد من نيكاراجوا وأمريكا اللاتينية والمكسيك وروسيا وأفريقيا ويوغسلافيا وانجلترا ورومانيا والصين وقام بالترجمة. عبد اللطيف عبد الحليم وعلاء الديب وطلعت شاهين و بشير السباعى ومحمد السنباطى وجمال الدين سيد ومفرح كريم ومحسن الخياط وأحمد هريدى. بالإضافة إلى مقالين للدكتور عبد القادر القط ود. محمد عنانى. حول ترجمة الشعر ومشاكل ترجمة الشعر

كما يضم العدد مجموعة كبيرة من القصائد الشعرية

ومقال هام عن لؤلؤه المستحيل للدكتور سيد البحراوى كتبه ابراهيم فتحى. وسيرة شعرية لفاروق شوشة

و«أدب ونقد» تتقدم بتحية خاصة إلى هذا الجهد والدأب الذى تنتهجه مجلة الشعر، وتتمنى لهذه المجلة المتميزة مزيد من التقدم والأنتشار.

حراشف الجهم

للشاعر أسامه الدناصورى صدر عن مطبوعات «مصرية» ديوانه الأول هراشف الجهم يضم عشر قصائد تمثل تجربة الشاعر الفريدة والتى تجعل القارئ أمام شئ مختلف وأمام شاعر يتعامل مع عالمه من زاوية- رغم جفافها- تبدو ثرية وأخاذة يقول اسامه فى قصيدة رأسا لرأس:

تثقبنى أحيانا ابر الوقت
وتنشرنى الكابه على نجيلها
ولا أجف
معجون بوسخكم المقدس
ايها الملعون
كيف لم تسقطوا كلاباتكم فى اثرى؟!
ألا تصلكم حشرجتى!

هشام قشطة: ذاكرة القروى

للشاعر المتميز هشام قشطه صدر عن دار النديم ديوانه الاول ذاكرة القروى والديوان يتقسم إلى قسمين رئيسيين. رحلة القروى وذاكرة القروى فى القسم الأول يقدم قشطه قصائد من الشعر الموقع تتبدى فى معظمها ملامح عالمه الشعرى الذى يتميز بالبساطه. وفى القسم الثانى يزداد عالمه رحابه فى مجموعة من قصار القصائد النثرية الجيدة التى تعتمد فى عدد كبير منها على اصطياد لحظات متوهجة من الطفولة بلغة فى حجم هذا المخزون.. ولكنها فى حاجة إلى الصبر أكثر..

يقول هشام فى قصيدة الغزل :

كان جدى يغزل طاقية صوف
وكنت أسمعه ماحفظت من «الكتاب»
فجأةً
سرى الرعب فى جسدى
اذ رأيت خالين لى
يشهر كل مطواته للآخر
وكان دم
فصرختُ:
جدى
لكنه كان منهمكا فى غَزْلهِ!



«الناقد» الحرية لعفيفى مطر

فى أوسع حملة يقوم بها أدباء ومفكرون وشعراء عرب دفاعا عن حرية شاعر. افتتحت مجلة الناقد اللندنية ملفها (فى عدد مايو) بكلمة تحت عنوان «أهل القلم وأهل السلطة» نبهت فيها إلى أن الشاعر محمد عفيفى مطر هو بالنسبة اليها سجين ضمير، وتوقفت عند ملابسات اعتقاله متسائلة ومشيرة إلى ذلك الصمت الذى رافق اعتقاله، وذلك التردد والتباطؤ اللذين أفصحت عنهما الحركة الأدبية العربية فى موقفها من أمر الاعتقال. ومما جاء فى كلمة الناقد:

(فى كل الاحوال، وأيا تكن اسباب اعتقال الشاعر محمد عفيفى مطر، وأيا يكن موقفنا من هذه الاسباب. فان «الناقد» كمجلة تعنى بحرية الكاتب ترى فى هذا الاعتقال، من حيث المبدأ، جريمة ضد حريات كفلتها لائحة حقوق الانسان لكل مواطن فى وطنه، فكيف اذا كان المواطن شاعرا مبدعا وصاحب قضية، هى فى جوهرها، فكرية وجمالية.

وفى ظل الغياب الفادح للصوت الحر آكان هذا الصوت فردا أم نقابة أو اتحادا عربيا جامعا للمبدعين. فان «الناقد» تجد نفسها ملزمة، أكثر من أى وقت مضى، بأن تكون منبرا مسؤولا فى تصديه لعسف أهل السلطة، دفاعا عن كرامة أهل القلم وحريتهم فى الابداع والتعبير. (...)

و«الناقد» انطلاقا من مبدأ دفاعها عن حرية الكلمة أولا، وتقديرها لمكانة الشاعر فى الثقافة العربية الحديثة ثانيا، تجهر بصوتها وأصوات المبدعين العرب: الحرية للشاعر محمد عفيفى مطر.

وقد شارك فى هذه الحملة: أدونيس وخالدة سعيد والياس حنا الياس وأمجد ناصر وأنسى الحاج وجابر عصفور وجميل حتمل وحلمى سالم وسليمان فياض وسميح القاسم وشاكر لعيبى وشفيق مقار وصبرى حافظ وفاروق عبد القادر وكمال أبو ديب ومحمد برادة ومحمد سليمان ومحمود أمين العالم ونورى الجراح.

وجدير بالذكر أن الناقد شهرية تصدر من لندن وتعنى بالفكر والابداع العربى الحر، ويرأس تحريرها رياض الريس، وهى ممنوعة- منذ عدة شهور- من دخول مصر.



فيلم الموسم

ببساطة تامة اعترف حمدى سرور، مدير عام الرقابة على المصنفات الفنية، فى حديث أدلى به للزميل محمد الحنفى، ونشره المصور فى الأسبوع الماضى، بأن المنتجين الذين أفسدوا السينما قد اخترقوا الرقابة وجندوا نصف الرقباء للعمل لحسابهم، وأنه طلب أكثر من مرة من وزير الثقافة نقل هؤلاء الرقباء، ولكن أحدا لم يستجب له.

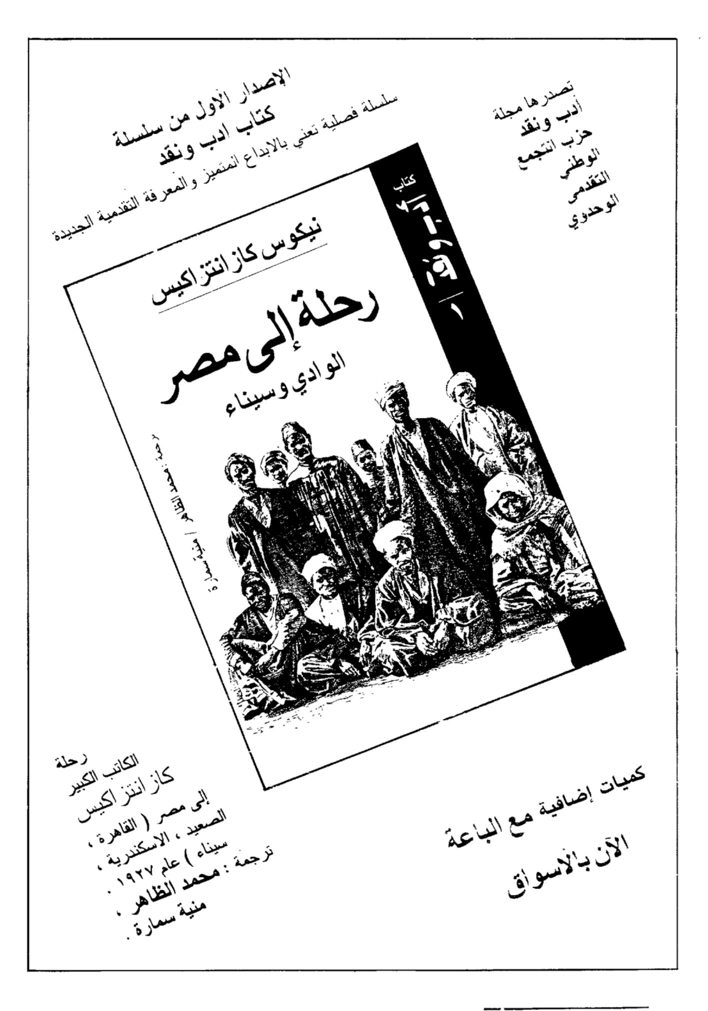
ومايجرى، طبقا لمارواه حمدى سرور، قريب الشبه بأفلام حسن الامام، حيث يظل بطل الفليم الطيب يطارد عصابة من الأشرار، يتحايلون على التصريح بتصدير وعرض الأفلام الهابطة من وراء ظهره، أو على توريطه فى الموافقة عليها، أو احراجه باظهاره كرجل متشدد «ونكدى» وقاطع أرزاق، بينما لايكف هو عن كشف ألاعيبهم ومحاولة كف أذاهم عن الذوق العام.

ومن حسن الحظ أن الرقباء، وعددهم ١٥ رقيبا، قد انقسموا إلى نصفين، شكل أولهما عصابة يتزعمها مدير إدارة الأفلام العربية، يعمل أفرادها بصفة «مشهلاتية» لبعض المنتجين الفاسدين، أيمانا بالقول المأثور «فتح عينك تاكل ملبن». لذلك يتعمد الزعيم اختيارهم لمراقبة أفلام منتجين بعينهم تمتلىء بمشاهد العنف أو العرى أو التفاهة، فيحشدون تقاريرهم بعبارات الاشادة بالفيلم، ويوصون المدير العام بالموافقة على عرضه، فيحرجونه أو يمررون سيناريوهات بعض الأفلام الهابطة، فلا يستطيع الاعتراض على عرض الفليم بعد تصويره، أو يسربون الأثنين من وراء ظهره، إلى شاشات العرض.

أما النصف الثانى من الرقباء الذين يصفهم مدير الرقابة بالشرفاء أصحاب الضمائر، فقد انضموا إلى «السجيع» حمدى سرور، واستطاعوا أن يكشفوا له بعض خطط العصابة لتمرير أفلام المنتجين الفاسدين، فشاهدها بنفسه وأوقف عرضها.

والمشكلة الآن أن حمدى سرور عاجز عن التصدى لعصابة أفلام تفتيح العين وأكل الملبن، لأنه لايستطيع أن يقرأ بنفسه ٧٠٠ سيناريو ويشاهد ٦٠ فيلما، فضلا عن قراءة نصوص آلاف الأغانى وعشرات المسرحيات. ومعنى هذا العجز أن العصابة ستواصل تشهيلاتها إلى الوقت الذى يمل فيه اللواء فاروق حسنى الاستمتاع بمشاهدة هذا الفيلم المثير، فيقرر أن يضع له نهاية قد تكون على طريقة حسن الامام، بالقبض على العصابة، أو على طريقة هيتشكوك بالقبض على السجيع، وبذلك ينتهى عرض فيلم الموسم «عصابة الرقابة يابا».

صلاح عيسى



رقم الإيداع : ٦١٧١ / ١٩٨٣

الثمن ١٥٠ قرشا

طبعت بمطابع شركة الامل للطباعة والنشر
احوار موريفيتلي سابقا
تليفون ٣٩٠٤٠٩٦



مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية
٧٠
يونيو
١٩٩١
ملف
الأدب الجديد
في السعودية
يوسف أدريس ..
وهذا وجهه المضيء
اسلام النفط
والحداثة
محمد عبد الوهاب :
النهر الخالد
حسن فؤاد



أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية/ شهرية يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى

السنة الثامنة/ يونيو ١٩٩١ العدد ٧٠/ تصميم الغلاف للفنان يوسف شاكر

الرسوم الداخلية من أعمال الراحل الكبير الفنان: سعد عبد الوهاب



المراسلات: مجلة أدب ونقد/ ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت القاهرة/ت: ٣٩٣٩١١٤، ٣٩٢٢٣٠٦/ فاكس (الأهالى): ٣٩٠٠٤١٢ /فاكس (اليسار): ٣٤٤٢٠١٣/
الاشتراكات :(لمدة عام) ١٨ جنيها/ البلاد العربية ٧٥ دولار للافراد ٢٠٠ دولار للمؤسسات/ أوربا وأمريكا ١٥٠ دولار/ باسم الأهالى- مجلة أدب ونقد/
المقالات التى ترد للمجلة لاترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر/
أعمال الصف والتنضيد: نعمة محمد على ،صفاء سعيد (مجلة اليسار)



فى هذا العدد

افتتاحية

لوكانت الأبواب مفتوحة

فريدة النقاش

تأخر ملف الأدب فى الجزيرة العربية كثيرا، ولو أننا انتظرنا حتى نستكمله كما خططنا له لما وجدتموه بين يديكم الآن، ولهذا نعتذر مقدما عن غياب عدد من الأسماء لايجوز أن تغيب، وعن ماقد يشوبه من اقتصار وعجلة.

وكان دافعنا لهذه العجلة هو الرغبة فى أن ننصت- بعد كل الذى جرى- لنبض قلب الجزيرة العربية، على أى الايقاعات يدق وبأى الأشواق يمتلئ.. بعد كل الذى جرى؟

ولو أننا بدأنا بالسؤال الذى إعتاد أن يبدأ به الكثيرون:

ترى هل ذهبت سكرة الانتشاء بالثروة، وجاءت الفكرة المؤلمة؟ فإنما نضل ضلالا مبينا لافحسب لأننا نظلم الشعراء والقصاصين ونضعهم فى سلة واحدة مع المستهلكين الشرهين السفهاء، وإنما لأننا أيضا ننساق وراء فكرة خيالية لكنها شائعة وهى أن كل سكان الجزيرة العربية والخليج يلعبون بالفلوس، وأن فوائض النفط قد عمت بخيراتها على الكل، وهو ماينفيه الواقع.. فضلا عن أن الأعمال التى نقدمها تهجو الاستهلاك السفيه أيما هجاء.

أن مجتمع الخليج والجزيرة العربية هو مجتمع رأسمالى تبعى تسلطى كما يصفه أستاذ علم الاجتماع الكويتى «خلدون النقيب» وقد أخذت الرأسمالية تتطور فيه فى كل الإتجاهات، وهو التطور الذى لابد أن يفضى مع عوامل ذاتية أخرى الى سقوط البناء القمعى المحكم الذى يستند إجتماعيا لبقايا العشائرية والقبلية والاقطاع.

وتعرف قوى التخلف جيدا أن هذه اللحظة قادمة وهى تحتاط لها ، وتحاول الآن أن تقدم بعض فتات الاصلاحات خاصة بعد أن تكشفت تبعيتها بصورة غير مسبوقة.

يقول الدكتور **جابر عصفور** فى دراستنا الرئيسية لهذا العدد: «**وأحسب أن المجتمع فى الخليج والجزيرة قد وصل إلى مشارف هذه اللحظة، وأن عنف الإستجابة المضادة للحداثة (الرأسمالية)، والنبرة الهجومية عليها يرتبطان بالشعور بهذه اللحظة المزدوجة، والخوف من أن يصل التناقض بين طرفيها إلى مايهدد المجتمع، فالحداثة ليست خطرا وافدا فحسب أو بدعة طارئة يحملها المتعلمون المتكاثرون من الخارج، أو ينقلها المثقفون عن الآخر البعيد وإنما هى- فضلا عن ذلك- عنصر ذاتى، وعى ضدى يتولد داخل أبنية المجتمع ومن صميم علاقاته، ونتيجة تغيراته الذاتية التى هى علامة على بوادر تحول آت..**».

ويؤدى هذا التحول- الذى هو قيد الصنع- والذى كشفت حرب الخليج عن ثغراته الخطيرة الى تحولات عميقة فى ميادين الحياة الروحية، وإلى تساؤلات أكثر جذرية من ذى قبل تفضح التناقض بين القول بإسلامية الحكم وبين النفوذ الأمريكى- الأطلسى المتزايد فى البلاد.

وهى تساؤلات كانت خافتة وخجلة قبل عشر سنوات حين كتب الباحث السوفيتى **فاسيليف** فى كتابة «**تاريخ العربية السعودية**»: «إن البنية الإجتماعية والأقتصادية للعربية السعودية قد تعرضت لتغيرات سريعة فى غضون حياة جيل واحد، فقد التصق الاقتصاد الرأسمالى السوقى الدخيل بالمجتمع العشائرى الاقطاعى التقليدى الذى لم يكن مهيئا للتحويلات، ولم تكن لديه لا الكوادر ولا الأنظمة الحكومية والاجتماعية ولا النظام الحقوقى المناسب لهذا الغرض. وبدأ فى العربية السعودية التى يحكمها واحد من أعتق الأنظمة فى المعمورة انفصام ممض فى الاقتصاد والعلاقات الاجتماعية والقانون والسيكولوجيا الاجتماعية..»

ورغم ان **أبن تيمية** سلف الوهابيين الذين يتبعهم الحكام السعوديون ينتشر الآن إنتشارا واسعا بين الجماعات الإسلامية السياسية الناشئة فى الوطن العربى فإن فكره الذى هو المصدر الرئيسى للتأثير على الطبقة الحاكمة والشيوخ المحيطين بها قد أصبح موضوعا للتساؤل... مثله مثل كل تراث القرن الثامن عشر الذى وإن كان مايزال حيا فإن باحثين كثيرين يرون، كما يقول الواقع، أنه يحتضر، حيث تنشأ حاجات جديدة تقتضى تعبيرا جديدا.

«**لقد ظهرت الوهابية فى القرن الثامن عشر فى ظل إنفصام نفسانى خطير، وفى ظروف عدم الرضا عن حالة الحياة الروحية آنذاك ، وكانت بمثابة رد فعل على الأزمة الروحية فى مجتمع الجزيرة العربية، وخصوصا مجتمع نجد الذى كانت تهوم فيه- ربما بصورة غير واعية- مطامح تبتغى مثلا جديدة**».

وإذا كان كل نقد ينبع من مفهوم عام للعالم فإن النقد الذى قدمه محمد بن عبد الوهاب لمجتمع الجزيرة حينذاك قد تضمن أحكاما لالبس فيها «تجسد مصالح الوجهاء وموجهة ضد الفقراء، فالجمهور البسيط يجب أن يخضع لأصحاب السلطة كما يؤكد طبقا لأصول الاسلام، وأن عذاب

الجحيم من نصيب كل متمرد على الأمراء» كما جاء فى كتابه «الكبائر». إن هذا التقسيم للعالم أو مفهوم العالم اتفق حينذاك مع انقسام الجزيرة بين قبائل كريمة المحتد وقبائل وضيعة، حين خرجت من القبائل الأخيرة مواهب كثيرة فى ميدان الموسيقى والرقص والشعر لأنها تحررت من القيود الاجتماعية الثقيلة التى كان كرم الأصل يفرضها، أى أنه منذ ذلك الحين نشأت عناصر جنينية لثقافة مضادة تنطوى على بذور رفض للتقسيم الاجتماعى السائد

وسوف نجد فى بعض النتاج الأدبى الذى ننشره هنا ملامح انتقال هذا التقسيم القديم إلى علاقات مشوهة بين الأسر السعودية وبين العاملين من الخدم والعمال القادمين من آسيا.

نقدم لكم فى هذا العدد مجموعة من المثقفين العروبيين المهمومين المستنيرين الشجعان الذين خرج انتاجهم الأدبى من أشد الأوضاع العربية تعقيدا وترديا، وهم يقدمون ردهم إذ يواصلون تعلم الملاءمة بين وضوح الرؤية والفعالية فى مناخ عام لايسعفهم وإنما يضع القيود والعراقيل فى وجوههم. ويؤكد لنا هذا الانتاج الأدبى- وغالبيته من الشعر، الذى هو صوت الجزيرة العربية الخاص جدا- أن العمل الخلاق الذى يتم فى ظروف تدهور تاريخى لتحالف طبقى معين- وفى مثل حالتنا حيث تزاوج السلطة الحاكمة بين التبعية المطلقة لأمريكا والتى برزت فى حرب الخليج وبين الرداء الاسلامى الزائف- أو إسلام النفط- ان مثل هذا العمل لايكون بالضرورة متدهورا، بل إنه فى بعض الحالات، وحالتنا هذه نموذجية يشكل تراثا ناضجا غنيا ومكتملا وجديرا بالدراسة وبأن يلعب دوره فى الحياة الثقافية العربية إذ يتضمن الأسئلة الجذرية التى تسألها الثقافة الجديدة فى كافة الميادين..

نستطيع دونما عناء أن نجد فى هذا الانتاج الغزير ترجمة صادقة لقول جارودى...«**أن العمل الفنى يرتبط فى كل مرحلة بالعمل والأسطورة، ونقصد بالعمل القدرات الحقيقية للانسان أى التكنيك والمعرفة والمبادئ والهيكل الاجتماعى، أى كل ماتم فعلا أو فى طريقة إلى الإتمام، أما الأسطورة فنقصد بها التعبير الملموس والمجسد لادراكنا نواحى النقص، وماهو مطلوب عمله فى كل قطاعات الطبيعة والمجتمع التى لم نسيطر عليها بعد...**»

ولعلنا سوف نجد أن حيز الأسطورة فى عمل هؤلاء الشعراء والقصاصين هو أكبر من حيز العمل، لأن الحاجات غير الملباة فى مجتمع تحكمه مفارقة الوفرة النفطية والفقر الثقافى هى كثيرة جدا.

يقول عبد الله الصيخان:

«أيها الوطن المتعالى بهامات أجدادنا
أيها المتحفز فى دمنا
والمتوزع فى كل ذراتنا
أعطنا بصرا كى نراك،
وأوردة كى تمر بنا،

فيه نلقى مساء جميلا،
لرنفلة فى عرى ثوبك الأبيض المتسربل،
ضوءاً لنمشى أيا ايها الوطن المتعالى
اذا ما ارتدانا الظلام إليك»

أنه مجتمع يموج تحت السطح، الذى يبدو مخاتلا ساكناً متسقا يلفه الرداء الأسود وعباءات النساء.

«إزدادت حركة الفندق حين إزداد الظلام..» ويضيف يوسف المحيميد فى قصته «ترنيمة لفاصلة الأبيض» «انفرج باب المصعد الخالى، ودلفت الى الداخل وإنغلق الباب ليخمد كل الصراع والضوضاء فى الدور الأرضى، إنطلق المصعد الى الطابق العاشر، وعشرون فكرة تخالجنى للسفر إلى فاصلة الأبيض والنوم حيث لابحر ولاصراخ.»!

أما **هناء الحسينى** فتضع أيدينا عبر الشاعرية والسخرية على حقيقة ذلك النوع الجديد من الفصل العنصرى الذى تجرى ممارسته فى كل بلدان الخليج ضد العمالة الوافدة من آسيا أو البلدان العربية الفقيرة. ونتلمس معها خصائص مزاج احتجاجى كانت «القبائل» الوضيعة قد عبرت عنه قديما بالشعر والرقص والموسيقى..

بلغت روح المواجهة فى «**التحدى**» درجة من النضج جعلت السيدة «كريمة المحتد» تتساءل «وكأنى أنا الخادمة فى هذا البيت، وكأنها سيدتى.. عجب هذه الدنيا..»

أما الخادمة فهى تسلح نفسها بالتربية الروحية الذاتية فى مواجهة التسلط والاستغلال «لم أفهم ماذا كانت تقول لكن حين نظرت الى تعبيرات وجهها أدركت أنها بالتأكيد لم تكن تحزن لأجلى، وعرفت أننى لن أبكى أمامها أبدا بعد ذلك..»

وكأنما يواصل «**محمد الحربى**» هذه الفكرة ذاتها، وضوح التخوم الفاصلة بين عالمين لن يلتقيا لأن أحدهما يجثم على أنفاس الآخر. نحن بصدد رؤية جديدة تماما للعالم ومفهوم مغاير له هو على النقيض من رؤية بن عبدّ الوهاب ومفهومه الذى تنبعث به سلفية تستهدف تكريس تخلف الوعى عن الواقع الفوّار

يقول الحربى:

«سأكتب فيما يثير العدو
وأمتدح النار فى لغتى، والجليد
وألعن هذا الحياد المخاتل فى عقل حراسها

إن قراءة متأنية للندوة التى أعدها خصيصا «**لادب ونقد**» **أحمد بوقرى وغسان الخنيزى** تبين لنا كيف أن الانتاج الأدبى الجديد فى الجزيرة العربية يزاوج بوعى بين الحداثة والواقعية وهو يلعب دوره فى الصراع الإجتماعى الدائر فتتخلق فى خلاياه عناصر العالم الجديد الذى يدق الأبواب بعنف ويسعى لفتحها على مصراعيها فى واقع اجتماعى محفوف بالمخاطر مشبع بالاتهامات الجاهزة.

فما بالنا... لو كانت الأبواب مفتوحة...

سوف يلفت نظرنا فى الندوة هذا الالحاح على التواصل مع جمهور يدرك المبدعون أنه خضع للمدرسة والمذياع والصحافة والعلاقات الاجتماعية القمعية...

انهم يسألون بحمية، وهم يدركون أن «ظروفا» «أجبرتهم على أن يكونوا معزولين»:

«ماهى المحددات التى يمكن للشاعر أن يضعها نصب عينيه فيما يخص المتلقى؟ وماتريده الكتابة الجديدة- كتابتهم- هو إحياء هذه العلاقة بين النص التراثى والنص الجديد...»

كذلك يطرح **على الدمينى** قضية سوف تكون موضوعا مستقلا فى المستقبل من موضوعات أدب ونقد **«إن شعرية قصيدة النثر تأتى من مئات النقاط. ومن أهم هذه النقاط أنها نقيض، أنها مغايرة للسائد، مغايرة للسياق ذاته، فيها إنتهاك للتعابير اليومية، وللممارسات والأعراف...الخ** كل ذلك يحتاج إلى مساحات المناخ الحر الحقيقى الذى لم يتوفر حتى الآن إلا فى أوروبا، وبالتالى فإن هذا الأمر يضع قصيدة النثر أمام أفق مسدود.. وأقول إن قصيدة النثر ليست هى المستقبل، لكنها أفضل مايمكن أن يكون من أشكال الشعر... الشعر الحقيقى...»

إن مثل هذا الطرح يضعنا أمام مسألة الحرية بكل جوانبها الفنية والفلسفية، ولعل السؤال بهذه الطريقة أن يجدد الدعوة للشاعرة اللبنانية الصديقة لينا الطيبى لكى تخص «أدب ونقد» بالمناقشة المستفيضة التى أجرتها فى لندن مع عدد من كتاب قصيدة النثر.

ولعلنا سوف نجد أنفسنا حينئذ وجها لوجه أمام هذا التعريف للواقعية فى الفن باعتبارها الوعى بالمشاركة فى خلق وتجديد الانسان لنفسه بإستمرار باعتبار أن هذا الوعى هو أرقى أشكال الحرية. وبديهى أن الأنسان الفنان لايجدد نفسه فى خيمة من الأوكسجين وإنما فى الصراع الاجتماعى الدائر فى كل المجالات وعلى كافة المستويات فى الوطن العربى، ذلك الصراع الذى سوف يبرز فى أشكال جديدة بعد الهجوم الاستعمارى الصهيونى الكاسح على المنطقة.

نقدم لكم عددا مليئا بالأسئلة إذن. نطمح أن نعد لها مشروعات أجابات من كل الزوايا فى أعداد قادمة.

ومع ذلك تأمل أن تصلوا معنا الى طمأنينة أولية حول المستقبل العربى فى الجزيرة رغم كل العنف الواقع على شعبها. **ان وطنا ينتج مثل هؤلاء الشعراء والقصاصين الجميلين لابد أن يخطو فى مستقبل الأيام إلى الأمام وأن يزيح عن كاهله كل المعوقات.**

يطرح الناقد السعودى **عابد خزندار** فى كتابة حديث الحداثة سؤالا منطقيا بسيطا:

«إننى أؤمن ايمانا عميقا بأننا يجب ألا ننغلق ونتقوقع على أنفسنا، ونرفض كل حديث وافد لمجرد أنه حديث قد يهدد تراثنا أو يمحوه، وكأن تراثنا بنيان هش واه مايلبث أن ينهار حين تهب عليه رياح الغرب. هذه مسألة، المسألة الأخرى- وهذا هو المأزق حقا- **هل نستطيع أن نرفض الحداثة الأدبية والفكرية فى نفس الوقت الذى نستورد فيه ونتبنى الحداثة**

من ضمن أسئلة عددنا الجوهرية هو تعريف الحداثة التى وضعها الدكتور جابر عصفور فى بحثه الهام جنبا إلى جنب الأشكال الخطابية، الاشتراكية والقومية والليبرالية ،**فهل ياترى هى شيئ مستقل عن كل هذه الاتجاهات الرئيسيسة؟** هنالك إجابة أولية تقول بأن الحداثة هى بنت الرأسمالية وأعلى أشكال إنتاجها الفنى والأدبى، ومن هنا لايجوز فصلها عن القومية والليبرالية، خاصة وأن الخطاب المقموع بعنف أشد هو خطاب **الاشتراكية العلمية** لافحسب فى الجزيرة العربية وإنما فى غالبية بلدان الوطن العربى... وهو موضوع آخر للبحث والأسئلة.

كذلك فإن فكرة **النص الأول** أو الاسلام الأصل التى لاذ بها بحث الدكتور جابر من موجة العنف السلفى الموجهة ضد الحداثة هى فكرة تحتاج الى بحث ونظر عميقين، لأنها تفترض منهجيا أن حدود الاجتهاد والحرية التى لاينبغى أن تحدها حدود، محكومة بذلك الأصل، الذى سبق أن عاد اليه- بطريقته- محمّد بن عبد الوهاب نفسه..

إن الشعار الديمقراطى البسيط «الدين لله والوطن للجميع» يتضمن حرية أوسع للإجتهاد من المطروحة عن النص الأول (الأصل) والنص الثانى (التأويل). ولذا سوف نجد أن نفى الجماهير فى الحالتين ، حالة الدولة النفطية الغنية، وحالة الدولة الفقيرة التى رفعت - قولا- شعارات الحرية والاشتراكية والوحدة كان هو السبب الجوهرى فى السقوط الشامل الذى تواجهه المنطقة الآن، وكان فى الحالتين يبدأ بقمع حرية الفكر والإجتهاد والتنظيم والتعبير، وبمطاردة المثقفين الطليعيين، ويتفنن فى عمليات إحتوائهم وتدجينهم.

فهل ياترى هى مصادفة جعلت الناقد **فارق عبد القادر** يقول لنا فى دراسته الجديدة عن يوسف أدريس «إن السقوط فى مواجهة القهر هو أهم ملامح المرحلة الجديدة». وهو يكتب عن الوجه الجميل ليوسف ادريس دون أن ينسى أنه:

«أضاع عمدا يقينه القديم، ثم ظل يبذل، فى كل عمل يبدعه، الجهد المضنى فى البحث عن يقين جديد لم يبلغه أبدا..»

ولم يكن اليقين القديم الذى أنتج يوسف إدريس فى ظله بعض أجمل أعماله الأولى إلا الوعى الاشتراكى العلمى، الذى ساعده على أن يرى كلية الحركة فى المجتمع ويحيط بها، معرفيا وجماليا، وهو الوعى الذى اهتز تحت الضربات المتوالية والهزائهم القومية والإجتماعية وانتصار الثورة المضادة التى أجادت سلطتها فنون الاحتواء والتدجين... التى تمارسها السلطات القمعية فى كافة أرجاء الوطن العربى، وهى ماتزال تصادر حقوق الاشتراكيين الأولية ضمن مصادرتها لحقوق الجماهير رغم هذه المفارقة الساخرة التى يتضمنها إعلانها ليل نهار أن الأشتراكية قد سقطت وأفلست!

وهانحن نطرح سؤالا جديدا: هل سقطت الاشتراكية وأفلست حقا؟ أم انها سوف تدخل مرحلة كفاح مستعر جديد؟ ليكون بوسعها أن تنتصر، فقط لوفتحت الأبواب؟

يوسف إدريس:

للقمر وجهان.. وهذا وجهه المضىء

فاروق عبد القادر

أكتب عن يوسف إدريس: صديقى الكبير الذى عرفته- بمصادفة سعيدة- بعد أن بهرت- مثل جيلى كله من القارئين- بعمله الرائع «أرخص ليالى» ونحن فى مطلع الشباب، وظللت ألقاه، وأتابع مايكتب، لم أفلت منه سطراً واحداً.

أكتب عن يوسف إدريس: الرجل الجميل، الفارع الوسيم، عاشق الذوق والأناقة، الغارق فى حب الحياة، الناهل من لذائذها جميعاً بأوفى نصيب.

أكتب عن يوسف إدريس: أستاذ القصة ورائدها فى مصر والعالم العربى، ستبقى أعماله مابقيت القصة والأدب، منذ قصته الأولى «أنشودة الغرباء» المنشورة فى مارس ١٩٥٠، حتى الأخيرة «أبو الرجال» المنشورة فى ابريل ١٩٨٧.

أكتب عن يوسف إدريس: الشاب الصخاب بالحديث والضحك، عالى الصوت رائق النكتة حاد الملاحظة، منذ جاء القاهرة بعد أن طوف فى قرى ومدن الدلتا، وسرعان ما غاص- بطاقته الضخمة وحماسه المتقد- فى نضال الطلبة والعمال والمصريين جميعاً ضد المستعمر والقصر والحكومات العميلة، وعرف السجن قبل ضباط يوليو، ثم على أيديهم، وكانت خبرة مؤلمة لكبرياء عاشق الحياة ومتعها، فقرراً لايعود إليه بعدها أبداً.

أكتب عن يوسف إدريس الشيخ الذى ابيضت شعرات رأسه كلها، ولم تعد النظارة السوداء تخفى ماتفضح العينان الملونتان من توهج وقلق وعذاب.

أكتب عن يوسف إدريس: الذى أضاع- عمداً يقينه القديم، ثم ظل يبذل- فى كل عمل

يبدعه- الجهد المضنى فى البحث عن يقين جديد لم يبلغه أبداً.

أكتب عن يوسف إدريس: الذى عرف قرى مصر وكفورها ونجوعها ومدنها وصحاريها، ثم خرج إلى العالم الواسع، فشرق وغرب، وكتب: عن الجزائر والهند واليابان وروسيا وأمريكا والنمسا وأسبانيا.

أكتب عن يوسف إدريس: صاحب الأعمال التى قد لايأتيها النقد من أى مكان: «أرخص ليالى، ٥٤»، «جمهورية فرحات، ٥٦»، «البطل ٥٧»، «أليس كذلك؟، ٥٧»، «حادثة شرف، ٥٨»، «آخر الدنيا، ٦١»، «العسكرى الاسود، ٦٢»، «لغة الآى- آى، ٦٥»، «النداهة، ٦٩»، «بيتٌ من لحم، ٧١»، ثم «الحرام، ٥٩»، و«الفرافير، ٦٤».

دع الآن بقية أعماله، فهذا حديث عن وجه القمر المضىء.

* * *

راجعتُ أعماله، ونثرت أوراقى التى تابعت رحلته، فوجدت الحقيقة الناصعة تشرق أمامى: قد لاتجد عند مبدع آخر مثل هذا «التاريخ الفنى» الخاص للواقع المصرى فى تحولاته الاجتماعية والسياسية والإنسانية والقيمية،مثلما تجد عنده، وبدا لى أن تخوم منتصف الستينيات تكاد تضع حداً يفصل ماقبلها عما بعدها.

قبلها: كانت الرؤية بسيطة واضحة، لاالتواء فيها ولا التواء: الطريق طويل لكن «الطابور يتقدم، إن اعترضه «السور» دار حوله حتى يجد ثغرة فيه، والقائد على رأس «المثلث الرمادى»، فان خرج عنه ليلتقط الفتات اضطرب المثلث لحظة ثم خرج من قلبه قائد جديد، والبطولة مثل الحب: فعل إنسانى يتحقق بالإرادة والجهد ومواجهة العقبات ويحيطه دفء المشاركة، ومصر أم الجميع وحاضنتهم، تفتح زراعيها للفقراء التاعسين مثقلى القلوب والأرواح، لكنهم الفياضون- رغم الفقر والهموم والأحزان- بمشاعر خصبة، اجتماعهم حول طعامهم الفقير طقس ووليمة، وسهرهم «فى الليل» التقاط للأنفاس بعد يوم عمل شاق، ويمارسون أعمق مشاعرهم، ويحسون بانسانيتهمٌ، كى يصبحوا قادرين على مواصلة زرع وجه الأرض بالخير كل صباح.

هنا كان يوسف راوية القرية المصرية، وفى كثير من القصص تحس بأنه يجلس على كومة قمح فى جرن القرية «ليلة صيف، مقمرة، حوله يتحلق رفاق الطفولة وأصدقاء الشباب، هو واحد منهم يحكى لهم، اكتسب هذه المكانة عن جدارة واقتدار، فهو الذى وهب عيناً لاقطة ذكية وخيالاً خصباً، وقدرة فائقة على انتقاء التفاصيل وسوقها معاً، متكاملة مترابطة، لايفلت منها شيئاً.

ثم كان هو العارف بأحوال الناس فى «قاع المدينة». من بينهم ينتقى نماذجه، رجالاً ونساءً وصبية، كلهم صغار، كلهم باحثون عن قلب ولقمة، كلهم يعيشون حياة قلقة على حافة العوز: تسقط «شهرت لأن وراءها زوجاً عاطلاً وأطفالاً جوعى، ويبيع «عبده» دمه الذى لايملك سواه حتى يقعده الإعياء. ويتمنى الصبى ابراهيم أن «تقوم القيامة» وهو فى مخبأه الصغير تحت السرير.. وأمه تمارس الأثم فوقه، وتموت «عزيزة» التى وقعت فى «الحرام» دون أن تعرف المتعة، نتيجة العمل المضنى والشروط غيرالإنسانية.



ثم هو كان مغنى النضال الوطنى فى سنوات الخمسينيات التى أشرقت بالأمل، وقف بالفعل والكلمة- يدافع عن الأرض فى أحداث ٥٦، وقصته الرائعة «الجرح» تتفرد وحدها، و«ألف الأحرار» و«أحمد المجلس البلدى» شاهدان، وعلى أرض سينا يفلح العامل المصرى الأمى فى أن يدير «الماكينة» الروسية بقطعة الغيار الأمريكية، ويحلم «الصول فرحات» بيوم يتساوى فيه الكل، أليس كذلك؟» تعبير رائع عن صعود مصر الخمسينيات.

* * *

وما كان أثقل «مرحلة التناقضات» على وجدان الكاتب الذى وهب تلك الحساسية المفرطة، وهذا الوعى المرهف!. انظر لأبطال مجموعته «لغة الآى- آى» تدرك هذا الثقل: الإنسان فيها معذب بلا حيلة، مريض بلا برء، وحيد بلا رفقة ولازوار»، قدر عليه العذاب يعانيه ولايستطيع فكاكاً، يستوى أن يكون فى زنزانة داخل سجن، أو على سرير فى مستشفى، أو حتى فى الخلاء الواسع، و«صاحب مصر» الذى جعل من مصر كلها أرضه، يمشى فيها، «بلاد الله لخلق الله»، ويقيم لنفسه عشة صغيرة على الطريق، يأتى دائماً من يضربه بلا رحمة ويرغمة على الرحيل.

فى لحظات الألم الساحق أو العنف البالغ فقط يمكن أن تلتقى الأعماق وتتفاهم، والكاتب يهز القارىء هزاً عنيفاً بجماع يديه كى يفتح حواسه كلها على الواقع من حوله، إن فتحها ورأى الذعر والأعماق المحترقة والألم الضارى، وشم رائحة الصديد والبول الخانقة، وسمع صرخات الألم تتردد ثاقبة لاسعة كاوية وقد استحالت همهمات غير انسانية بالمرة، فليس له أن يغلق حواسه بعد.

والطبيب القديم بكل ثبات الجراح يعرى ويقطع ويمزق، هاتكاً كل الأستار مزيحاً كل الحجب،

حتى يبدو عرى الضحية بشعاً، وعرى الجلاد أبشع. ارتد الإنسان إلى يوم كان يستخدم أسنانه لالتهام عدوه، يوم كانت «تتدفق منه حمم من الحقد المغلى الملتهب، وتنفجر معبرة عن نفسها المخيفة من خلال أيديه وأرجله وأسنانه.. «وحين يتعب الضارب ولايتعب المضروب يكتشف أن هذه قواعد اللعبة»!

فى هذا السياق ذاته جاءت «الفرافير» التى تفجرت حدثاً مسرحياً فى ربيع ٦٤. جوهرها بحث الإنسان عن المساواة، عن نظام تتحقق فيه مساواة مطلقة نظام «يرصنا جنب بعض بالعرض» حتى لايبقى الناس عساكر وشاويشية، جماعة ومسئول، فرافير وأسياد..»، هذا البحث هو المسرحية كلها بعد ان اختفى «المؤلف»، وألقى على الإنسان عبء مصيرة، وهى تحاكم كل النظم التى حاولها الإنسان وتدينها، ولما كان الإنسان لم يعرف سوى تلك النظم، فهذا يعنى ألا أمل فى الحياة. وحين حاول فرفور الموت وجد أنه- فى العالم الآخر- لايزال فرفوراً وتابعاً، ومادام هو الأخف فسيظل يدور حول الأثقل إلى الأبد، أسير قهر كونى لاخلاص منه ولافكاك.

* * *

السقوط فى مواجهة القهر أهم ملامح المرحلة الجديدة، إنه القهر الطاغى الذى لامفر من مواجهته، ولاقدرة للفرد الصغير بطل القصة القصيرة بامتياز- على تجنبه. إنه القهر النابع من الداخل، استجابة لمختلف الشروط الموضوعية، بما فيها عوامل القهر المادى التى كانت لها السيادة فى العالم القديم. إن القهر الذى يجعل فرفور دائراً حول سيده بلا جدوى ولا أمل فى التوقف هو الذى يجعل الإنسان مبسخاً مثل «النص نص» مسحوقاً أمام المؤسسات والجدر والقوانين والنظم والضرورة وكذب الأحلام وعبث البحث ورماد الآمال المحبطة والأحلام المحترقة، وهو الذى كان لابد أن يدفع «فتحية» لأن تعود إلى المدينة «النداهة» لتضيع فيها، بإرادة واعية هذه المرة، عادت لتواجه مصيرها، وتختار شعورياً وبوعى ماسبق ان اختارته دون اختيار. انه قدرها الخاص، الذى يتلاءم مع- أو هو جزء من- قدر كونى شامل.

لكن هذا ليس كل شىء. هنا تجد أبنية فنية صادرة عن تخطيطات فكرية مسبقة، تعكس جوهر الأزمة عند الكاتب من حيث علاقة الفرد الصغير بالمؤسسات، أيا كانت طبيعة تلك المؤسسات وفرفور يطالعنا بملامح جديدة قد صغرت وتضاءلت حتى أصبح فى حجم عقلة الاصبع، لكنه ذكى وخلاق، وفى كيانه- هذا الضيئل- قوى خطيرة تستطيع أن تقهر الكون وتخضعه وتقتحم عوالمه القريبة والبعيدة إنه الإنسان الضائع فى مواجهة النظم وقوى القهر، «معجزة العصر» وكل عصر، وآه لو تحرر من قوى القهر، إذن لاستطاع أن يجتاز كل العوائق، ويتجاوز كل ما يثبط ويحنى، ويجذب نحو الطين والقاع، ولانطلق- بروحه وجسده جميعاً- يسكن قلب الشمس.

وبقدر مانحلق هنا على جناح خيال فنان راقص« ومتمرد، نجد قصة أخرى قصيرة جداً ترسم رؤية حافلة بالحزن والعذوبة والتفاؤل فى «النقطة» رجل واقف ينتظر حيث لامكان للانتظار، وهو ينتظر قطاراً قادماً حيث لا قطار، والمكان أشبه بمحطة حيث لامحطة، وفى الجو كله حزن خريفى

داكن، وقضبان تمتد إلى الأفق كأنها «القوس الذى تفتحة لتضع ثلاثة آلاف مليون إنسان، هم سكان الأرض بحياتهم وهمومهم.. »، رغم هذا كله، فان الواقف تملأه الثقة بأن القطار لابد قادم، وأنه لابد سيبدأ نقطة صغيرة سوداء تلوح فى الأفق البعيد.

نعم: رغم الحزن والعقم الخريفى والدكنة الكئيبة والموات الماثل، من منا لاينتظر مجىء هذه النقطة التى لابد يوماً ستجىء؟

هذا حقيقى وصحيح، وفى «المرتبة المقعرة» انسان نام ستة عشر عاماً متوالية (لاحظ أن القصة مكتوبة فى ١٩٦٨) وفى كل فترة يستيقظ ليسأل- لاليرى بنفسه- إن كان العالم قد تغير، وحين تجيبه امرأته بالنفى يعود لنومه، وفى كل مرة تطول فترة نومه وتتباعد لحظات يقظته. وكان حتماً أن يموت، وحين مات تغير العالم.. من الموت تنبثق الحياة، وعلى أنفاس السيدة المحتضرة بعد «العملية الكبرى» يمارس الجنس بعذوبة وحنان.

مرة ثانية: ليس هذا كل شيئ .فبعض أعمال هذه المرحلة تميزت بدلالات نفاذة تجاه الواقع السياسى، و«الشرط الأنسانى» بوجه عام. خذ أمثلة قليلة:

فى الرحلة يحمل الأبن جثة أبيه فى السيارة وينطلق بها. هى المرة الأولى التى يحس فيها بأنهما قد تطابقا، وأصبح كل منهما للآخر بغير شريك، وسيظلان هكذا للأبد، لكن الإبن لايظل مع الأب للأبد، تفوح رائحة الجثة حتى يهجر أهل المدن مدنهم هربا منها «لامفر، إما حياتى أو موتك، لابد أن تنتهى أنت لأبدأ أنا»، وهكذا ترك الجثة فى العربة، تركها قبرا، ورجع حزينا للفراق، لكنه سعيد بالخلاص من الرائحة الغالية الملعونة.

قد تسمح هذه القصة باضافة صغيرة: أن الأبن قتل الأب قبل أن يحمله، قتله بالرغبة لابالفعل، وحين حمله فى السيارة كان هدفه اليقينى الكامل بأنه تحرر، فقد فجر القتل فى نفسه أعمق حب وأقوى كره فى ذات الوقت، انه ليس«الأب» أو «رمز السلطة» فقط، أنه كل شيئ فى وجود الإنسان يحبه ويخافه ويكرهه،إنه غلبة الماضى على الحاضر ومصادرته -الحاضر- لحسابه، إنه الرغبة، والثمن الذى يجب أن يدفع مقابل الحرية.

ولكن... ألا تكتسب القصة كلها دلالة جديدة تماما إذا عرفنا أنه كتبها فى يونيو ٧٠، قبل موت عبد الناصر بشهور ثلاثة، وبعد أن أصبح أمر مرضه معروفا للجميع؟

على نحو مشابه يمكن أن ننظر فى «الخدعة». أن رأس الجمل القبيحة المشقوقة تظل تطارد البطل أينما توجه، حتى تقف بينه وبينى امرأته فى الفراش، لكننا نلاحظ أن هذا يظهر له أول مرة وهو ينظر إلى وجهه فى نبع ماء، كأنه خرج عن الوجه ذاته. إنه وجهنا القبيح: كل مافعلناه وأنكرناه، كل مالم نفعله وادعيناه، كل مالانستحقه وأخذناه، وكل ماأخذناه ولم نعط فى مقابله، وكل ماطفحت به أعماق النفس من رماد الإحباط والفشل والبحث المحموم عن حقيقة مراوغة خلب.

وفى «بيت اللحم» تعيش الأرملة وزوجها الشيخ الأعمى وبناتها الثلاث، ولايمضى وقت طويل حتى يصبح خاتم الزواج مشاعا بين الأم وبناتها، كل تضعه فى إصبعها وتنام إلى جوار الرجل بانتظام لايخطئ، أما الشيخ فلايكف عن الضحك والغناء، يقول لنفسه مختالا ومراوغا إن

شريكته في الفراش هى دائما زوجته صاحبة خاتمه، تشيخ أو تتصابى، ينعم ملمسها أو يخشن، هذا شأنها ، أما هو الأعمى فمن أين له باليقين، وليس على الأعمى حرج؟

من وراء قناع الفن الجميل يقول لنا الفنان الكبير- فى ١٩٧١- إن هذا عصر التواطؤ الصامت، ينمو التواطؤ فى الظلام،. وسط الفحيح واللهفة وتأجج الرغبة، ثم يقوم جدار الصمت لايقوى أحد على اختراقه، لأن الكل مستفيد منه، راض عن قيامه، يريد له أن يدوم!.

* * *

وهل يمكن أن تنتهى متابعة أشعة ضوء القمر؟
لكن القمر لايبقى دائما مضيئا، ثمة وجه آخر لابد سيجئ ونراه.
هل العيب فى عيوننا التى تنظر أم فى ذات القمر؟.

القاهرة ١٢/٥/١٩٩١



الأدب الجديد فى السعودية



دراسة: اسـلام النفط والحداثة — د. جابر عصفور

قصص: فهد العتيق/ يوسف المحيميد/ أحمد بوقرى/ هناء الحسينى.

قصائد: عبد الله الصيخان/ محمد جبر الحربى/ أشجان الهندى/ محمد الثبيتى/ على الدمينى.

ندوة: قضايا الواقع الابداعى فى السعودية- اعداد: أحمد بوقرى، غسان الخنيزى

دراسة

اسلام النفط والحداثة

د. جابر عصفور

اسلام النفط أو «البترواسلام» مصطلح صاغة فؤاد زكريا، فى مقال قصير لافت(١) لوصف أحد التجليات التأويلية المعاصرة للإسلام فى منطقة الخليج والجزيرة العربية، حيث تتباعد الصورة المتأولة للأسلام عن المعانى الجذرية الأساسية للنص الاسلامى الأول، وتتحول إلى تجليات تخييلية تركز على مظاهر شكلية للتدين من ناحية، وتؤدى دورا أيديولوجيا هدفه تبرير العلاقات الاجتماعية المرتبطة بملكية الثروة البترولية والابقاء عليها من ناحية ثانية، فالهدف الأول والأخير لهذا «ألبترو اسلام»- فيما يوضح فؤاد زكريا- هو الحفاظ على علاقات الملكية المرتبطة بالثروة البترولية، والابقاء على نوع العلاقات الإجتماعية القائمة فى منطقة الخليج والجزيرة العربية، حيث تسيطر القلة على الكثرة، وتغدو الثروة البترولية امتيازا لنخبة تعمل فى خدمتها مؤسسة دينية تعبر عن مصالحها، وتبرر وجودها، وتضفى شرعية على علاقاتها، عملا بالمبدأ القديم: «الملك بالدين يبقى، والدين بالملك يقوى» (٢).

هكذا، تتخلق بنية فكرية دينية، ينعكس فيها البناء الاجتماعى، على نحو يسقط مصالحه على الشريعة ويبرر نفسه بها، فيعيد انتاج النص الأول لصالح علاقات هذا البناء، بواسطة مجموعات من التأويلات المترابطة التى تشكل- فى النهاية- نسقا من الوعى، يغطى مختلف جوانب السلوك والإعتقاد. هذا النسق له علاماته السلوكية التى تتمثل فى الحجاب واللحية والجلباب القصير وتوقف العمل

فى مواعيد الصلاة وتحريم قيادة المرأة للسيارات، ومنع الاختلاط بين الرجل والمرأة، والنظر إلى المرأة بوصفها عورة مثيرة للغرائز، وتحويل أداء الشعائر الدينية إلى غاية شكلية مستقلة، فارغة من مضمونها السلوكى والأخلاقى والاجتماعى الأول. وله قواعده الاعتقادية حيث «النقل» الذى يمثل نقيض مايمكن أن يلعبه «العقل» و«الاتباع» الذى يناقض «الابتداع» و «التقليد» الذى يعنى «جبرا» يناقض «الاختيار».

وأيا كانت العلامات أو القواعد التى يحتويها هذا النسق فى علاقاته فإن غايته، من حيث هو نسق، تبرير الفكر المؤول لعلة انتاجه، وتهيئة الأفراد المستهلكين لتصديق هذا التبرير والعمل بمقتضاه، على نحو يحقق المعنى السالب للايدولوجيا، من حيث علة تولدها التى تجعل منها قناعا للتوجهات السياسية الإجتماعية لمن ينتجها، ومن حيث وظيفتها التى تجعل منها وعيا زائفا، يحول بين الانسان وادراك العلاقات الفعلية فى تاريخه.

هذا النسق الذى تمثله بنية الاسلام النفطى يحتاج إلى دراسات متعددة، متأنية تكشف عن عناصره التكوينية، وعلاقاته التوليدية، على كل المستويات التى لاينفصل فيها النسق عن ممارساته المادية. ولاشك أننا فى حاجة إلى دراسة تقارن هذا النسق بالانساق المعاصرة له، من حيث هو نمط تأويلى، لتكشف عن خصوصيته، وتلقى الضوء على جانب من أيديولوجيا الخطاب الدينى التى لاتنفصل عن أوجه الصراع السياسى الإجتماعى الموجود فى الوطن العربى. ولكن مثل هذا النوع من الدرس التفصيلى المقارن يجاوز الهدف الآنى لهذا البحث الذى يريد التوقف عند هذا الاسلام النفطى، من حيث الآلية التى يستجيب بها إلى الحداثة، والكيفية التى تستند بها هذه الآلية إلى أصول فكرية قارة، ومايرتبط بهذه الآلية- أو يترتب عليها- من منطوقات تتشكل فى خطاب هذا الأسلام.

ومن الضرورى أن نؤكد ملاحظتين **فى هذا المجال. أولاهما أن «أسلام النفط» تأويلى ابتداء، وأن العلاقة بينه و«الاسلام» بألف لام التعريف، أى الاسلام من حيث هو نص أول، علاقة تولد وليست علاقة تطابق. ان هذا لايطابق ذاك كما تطابق الصورة أصلها فى مرآة، وانما يتولد عنه كما يتولد الفرع عن الأصل، ولكن على نحو يتخذ معه الفرع تشكيلات مغايرة وظيفيا، لعوامل خاصة به، من حيث المكان السياسى والزمان الإقتصادى للفرع نفسه. بعبارة أخرى، أن علاقة اسلام النفط بالاسلام- النص الأول (لو استخدمنا مصطلح أدونيس- أركون) (٣)- هى علاقة النص الثانى بأصله الذى يعيد انتاجه لصالحه الخاص، من حيث هو نص ثان، عبر وسائط يمكن أن تسقط جوانب من النص الأول أو تضيف اليه، وان تضخم أو تصغر، أو تعيد ترتيب بعض المكونات، أو تركز على بعضها دون بعض.... الخ، مادام النص الأول «حمال أوجه»، يمكن أن يتوافق بعضها، أو كلها، تأويلا، والغاية النهائية لاعادة انتاج النص الأول. واذا كان هذا يعنى أن اسلام النفط أحد النصوص الثوانى المنتجة**

لصالح لحظة زمانية، ومجموعة بشرية، فإن الاشارة اليه ليست اشارة الى النص الأول بحال. ونقده أو تحليل خطابه ليس نقدا أو تحليلا لخطاب النص الأول بل نقد وتحليل لأحد النصوص الثوانى (البشرية) التى تصوغ خطابها أيديولوجيا يعبر عن مصالح فاعليه.

ويقودنا ذلك إلى ملاحظة أخرى مؤداها أن اسلام النفط، من حيث هو نص ثان، يتفاعل تفاعل التناص مع كل النصوص الثوانى السابقة عليه أو المعاصرة له. ولكن علاقته دالة بالنصوص التى تحتويها شبكة التراث النقلى، والتى تمثل نقيضا للاتجاه العقلانى التجريبى من ناحية والاتجاه الصوفى الإشراقى من ناحية ثانية. ان إسلام النفط يمتح من المخزون النقلى (الاتباعى) الذى ظل معاديا للحداثة طوال عصور التراث، ويؤسس علاقة متميزة بفكر الحنابلة الذى تمثله كتابات ابن الجوزى وابن تيمية بوجه خاص، وهى كتابات لها علاقاتها الاصولية التاريخية بالمذهب الوهابى، أهم المذاهب النقلية السائدة فى منطقة الجزيرة العربية (٤).

ومايلفت الانتباه أن أصل «التقليد» الذى يصل بين نصوص اسلام النفط ونصوص فكر الحنابلة يسقط نفسه على العلاقة بينهما. فهى علاقة تشابه يدنى بطرفيه إلى حال من الاتحاد، واذا كان «المقلد» يكرر صوت السابق عليه كما تكرر الصورة المرآوية أصلها، فان اسلام النفط يكرر الأصوات السابقة فى التراث النقلى، فى حال من التشابه الذى ينطوى على دلالات دينية واجتماعية وسياسية وابداعية، تبدأ وتنتهى بضرورة الاتباع السلبى من غير نظر فى الأدلة.

ويجد «التقليد» الاتباعى (الذى يصل بين الصورة وأصلها) مايدعمه ويبرره فى المأثور الذى تنطقه دوال من قبيل:(٥)

- قدم الاسلام لايثبت الا على قنطرة التسليم
- ان الشيطان مع الواحد.
- الشيطان مع من يخالف الجماعة
- قف حيث وقف القوم. وقل بما قالوا، وكف عما كفوا واسلك سبيل السلف الصالح
- اياكم ومحدثات الأمور فان كل محدثة بدعة. وكل بدعة ضلالة، وكل ضلالة فى النار.
- ماازداد صاحب بدعة اجتهادا إلا ازداد عن الله عز وجل بعدا.
- النظر إلى الرجل من أهل السنة يدعو إلى السنة وينهى عن البدعة عبادة.
- البدعة أحب إلى ابليس من المعصية. المعصية يثاب عنها، والبدعة لايثاب منها.

هذه الدول تشير إلى أصول نقلية يتم تأويلها فى الممارسة الأيديولوجية. فتتحول إلى مخايلات تقرن التقليد بسلامة الدين، وتصل أعمال العقل بالبدعة، وتربط البدعة بالضلالة المفضية إلى النار. وفى الوقت نفسه، تتسع بمفهوم البدعة لتجعل منها قرينة كل فعل انسانى يسعى إلى اكتشاف أفق مغاير، استنادا إلى مايقوله الحنابلة، فالبدعة:(٦)

«عبارة عن فعل لم يكن فابتدع. والأغلب فى المبتدعات أنها تصادم الشريعة بالمخالفة وتوجب التعاطى عليها بزيادة أو نقصان. فان ابتدع. شئ لايخالف الشريعة ولايوجب التعاطى عليها فقد كان جمهور السلف يكرهونه، وكانوا ينفرون من كل مبتدع، وان كان جائزا، حفظا للأصل وهو الاتباع». وإذ يرادف الاتباع الحفاظ على الأصل فإنه يخالف الابتداع ويعاديه دفاعا عن الشريعة،

فالله سبحانة وتعالى قد:(٧) «أمر خلقه بلزوم الجماعة. وندبهم الى الاتباع وحثهم عليه، وذم الابتداع».



(٢)

هذه الاتباعية تستند إلى مقولتين أساسيتين، هما بمثابة عنصرين تكوينيين مركزيين، يتشكل من تجاوب علاقاتهما النسق الايديولوجى لهذا النوع من الاسلام، وتتصل أولى المقولتين بتصورات الزمن (التاريخ) وتتصل الثانية بتصورات الانسان (الفاعل الملغى في التاريخ).

أما المقولة الخاصة بالزمن فتقودنا إلى مفهوم التاريخ الذى يرتد إلى أصله، بالمعنى الذى يوقع التصور الخطى الأفقى للزمن على تصوره الدائرى، حيث يتحول الزمن إلى حركة متكررة، ثابتة، تقع على نقاط خط منحدر، هابط، بدايته الايجاب المحض ونهايته السلب المطلق، فلا يغدو التاريخ حركة صاعدة توازى ارتقاء الانسان وتطور وعيه الموازى لتطور فعله الصاعد على سلم التقدم، درجة درجة، مع التراكم الكمى والكيفى للمعرفة التى يصوغها، والأفعال التى يصنعها، بل يغدو التاريخ حركة هابطة فى الزمن الذى هو نفسه حركة دائرية متكررة على خط منحدر، ينحط دائما كلما مضينا صوب المستقبل، وتباعدنا عن الماضى الأول الذى هو نقطة البداية، والمنهج، والأصل، والمثال.

وتجد هذه المقولة (التى أولاها أدونيس عنايته)(٨) ماينطقها فى التأويل النقلى للحديث «خير القرون قرنى، ثم الذين يلونهم. ثم الذين يلونهم» ومايوازيه من أنه «ليس عام الا والذى بعده شر منه»، أو «مامن يوم الا والذى بعده شر منه» مما يؤكد تأويله انتقاصا استهلاليا من تقدم المعرفة الإنسانية وتبريرا لصيغة «العلم فى نقص» التى بسطها الشاطبى بقوله(٩)

«المتأخر لايبلغ الرسوخ فى علم مابلغه المتقدم وحسبك من ذلك أهل كل علم نظرى أو عملى، فأعمال المتقدمين من اصلاح دنياهم ودينهم على خلاف أعمال المتأخرين».

وهى مقولة تبرر ثلاثية النقل والإتباع والتقليد، فما دام التاريخ منحدرا، والمعرفة هابطة، فالابتعاد عن الأصل يرادف السقوط المنحدر، على سلم المعرفة والقيمة. ولانجاة الا بالعودة إلى الأصل اتباعا، وتصديق كل مايصدر عنه تقليدا، والالتزام بما يروى عنه نقلا. وعندما تنعكس الصيغة على مجال

الابداع الأدبى فـإنهـا تنتج أدبا تقليديا/اتباعيا/نقليا. وفى الوقت نفسه، تخلق وعيا أدبيا يتأبى على التغير، وينفر من التحول، وينحو إلى الإستجابة العدوانية لكل مايمثل «إحداثا» أدبيا، يخرق المعهود ويخرج عن المألوف.

والعلاقة بين مقولة الزمن ومقولة الانسان علاقة عضوية. وسواء كنا نتحدث عن الزمن الدائرى أو الزمن المنحدر فالنتيجة واحدة. اذ لاتعنى حركة الدائرة سوى الجبر الذى ينتقل من العلة إلى المعلول الذى يلزم علته- كما تلزمه- وجودا وعدما . أضف إلى ذلك أن الزمن المنحدر يشير إلى اللزوم نفسه الذى يفرض جبريته على الفعل الانسانى فى قدر مقدور. ان الزمن فى الحالتين يسقط نفسه ميتافيزيقيا على الانسان الذى تنحدر حركته الفيزيقية، جبرا على مستوى السلب فى التاريخ المتعاقب، وتثبت هذه الحركة على نحو أشبه بحلك سر، جبرا، على مستوى الايجاب فى العلم/المعرفة/الأدب المتكرر. واذا كانت كل دورة للزمن لاتفارق جبرية تكرارها فان جبرية الكائن الدائر معها صورة أخرى من الجبرية نفسها. واذا كان كل تباعد عن النقطة التى يمثلها الأصل الأول استمرارا فى الانحدار المقدور على الكون فان هذا التباعد انحدار مقدور بالقدر نفسه على الكائن الذى لاتفارق جبريته جبرية كونه.

بعبارة أخرى، إن الجبر الميتافيزقى الذى يجعل الزمن الدائرى هابطا أيضا يسقط نفسه على الجبر الفيزيقى،ويغدو الانسان صورة أخرى للزمن الهابط، والعكس صحيح بالقدر نفسه، وربما كان الأدق أن نقول أن صورة الانسان المجبور تسقط نفسها على الزمن فيكتسب وعاء الفعل الانسانى دلالة محتواه المنفى الفاعلية فى سياق يؤكد تواشجه الفيزيقى والميتافيزيقى مايتولد عنه من تصورات اجتماعية وسياسية وابداعية وأدبية، لاتفارق صورة الكائن الذى توازى صفته «الاتباعية» صفته «الجبرية» بالمعنى الذى يجعل الجبر الملازم لانحدار الزمن التاريخى صورة منعكسة عاكسة للجبر الملازم لانحدار الفعل الانسانى.

ترى ماالقيمة التى يمكن أن ينطوى عليها «الانسان» مع هذه المقولة؟ انه يتحول إلى كائن مهين، مطبوع على ماهو عليه، خطاء بطبعه الذى تسيطر عليه نفس «لوامة» تكرر ضلالتها من عصر إلى عصر، فى الزمان الذى هو صورة الانسان ومرآته، حيث يتكرر الفعل الثابت بين فاعلة المجازى ومجال فعله. واذا كان الانسان مخلوقا واهيا لايفارق تكوينه قدرية مساره، ولايفارق مساره جبرية انقياده، فلاسبيل أمامه سوى أن يسلم زمامه إلى غيره، متبعا، مقلدا، فقدره المقدور فى زمانه المحتوم لايعنى سوى الوصاية الدائمة على فعله، والتحديد المسبق لمسار قدرته، والتوجيه القبلى لحركة عقله، على نحو يغدو معه هذا الانسان سجينا متعدد السجون، حركته اتباع لما ليس اختياره، وابداعه تقليد لما ليس من صنعه.

وإذ تبرر هذه المقولة حتمية الوصاية على الانسان سياسيا واجتماعيا فإنها تبرر معنى الفرقة الناجية وتؤكده، فالانسان الخطاء بطبعه لن ينجو من الضلالة الا بارادة متعالية عليه. هذه الارادة يسبق فى حاق مقدورها ايقاع الضلالة على البعض، وايقاع الهداية على البعض المقابل، فى ثنائية متضادة يتحول معها البشر إلى فاعلين

ومنفعلين بالكسب، بمعنى أقرب إلى معناه الأشعرى، حيث يغدو من اهتدى أو نجا مسؤولا عمن ضل أو غوى. ولكن لأن الضلالة كالنجاة، مقدورة سلفا، فان خطاب الفرقة الناجية ينطق ماهو مقدور عليها ولها، فهو خطاب ينفرد بالمعرفة دون غيره، ويمتلك اليقين دون سواه، فيتسم بنبرة تسلطية، قطعية، قمعية، على نحو لايمكن أن يتصف معه هذا الخطاب بأنه خطاب حوارى، أو خطاب وجود بالمعنى الذى قصد إليه مفكر مثل اريك فروم على سبيل المثال (١٠) بل يصبح خطابا أحادى الاتجاه، تعاليميا، أمريا، مخايلا، يقوم على وهم احتكار الحقيقة نقلا، وايهام الهداية اليها اتباعا، وضرورة التصديق بها تقليدا.

وكما أن العلاقة بين هذا الخطاب ومن يستقبله أو يتلقاه علاقة مفروضة سلفا الطرف الأول فيها (المرسل) هو الأعلى والثانى(المستقبل) هو الأدنى، فإن هذه العلاقة تكشف، فى ترابطاتها، عن بقية الثنائيات المتعارضة التى تلازم مقولة الانسان فى هذا السياق، فتشير إلى الثنائية التى تجعل بعض البشر أفضل من بعض ابتداء، والرجل أعلى من المرأة اطلاقا، والأنا أسمى من الأخر مقاما، وذلك بكيفية يوازى فيها الأدبى الاجتماعى، ويبرر بها الدينى السياسى، فى سياق تشير دواله، على سبيل التضمن أو اللزوم، إلى ارادة حاكم تنفى ارادة المحكوم، وذات متبعة تحمى نفسها بنفى حضور الأخر أو التهوين من شأنه، وتسلط مجتمع ذكورى يحمى تفوقه الاتباعى بمنطق مؤداه: (١١)

«ولاختلاط » المرأة مع الرجل فى ميدان العمل تأثير كبير فى انحطاط الأمة وفساد مجتمعها.. لأن المعروف تاريخيا عن الحضارات القديمة الرومانية واليونانية ونحوهما أن من أعظم أسباب الانحطاط والانهيار الواقع بها هو خروج المرأة من ميدانها الخاص إلى ميدان الرجال ومزاحمتهم، مما أدى إلى فساد أخلاق الرجال وتركهم لما يدفع بأمتهم إلى الرقى المادى والمعنوى. وانشغال المرأة خارج البيت يؤدى الى بطالة الرجل وخسران الأمة انسجام الأسرة وانهيار صرحها وفساد أخلاق الأولاد، ويؤدى إلى بطالة الرجل وخسران الأمة انسجام الاسرة وانهيار صرحها وفساد أخلاق الاولاد، ويؤدى إلى الوقوع فى مخالفة ما أخبر الله به فى كتابه من قوامه الرجل على المرأة».

(٣)

هكذا ينطق اسلام النفط خطابا أيديولوجيا، يستخدم بعض الماضى لتبرير مايشبهه من أوضاع فى الحاضر، ويعمل على بقائها بوسائل متعددة، مباشرة وغير مباشرة، وبكيفية يتقلص معها الماضى كله فى بعد واحد، ثابت جزئى، يغدو صورة مثلى لماض ذهبى لاسبيل الى مجاوزته بالأحداث أو التحديث. بالطريقة التى تتقلص بها النصوص التأويلية للنص الأول فى نص واحد، ثان، ينفى كل ماعداه من النصوص المغايرة التى انتجتها الاتجاهات العقلانية التجريبية الحدسية فلا يبقى من التراث سوى النص النقلى الاتباعى الذى يدخل من ينطق خطابه، أو يصدق به حظيرة «الفرقة الناجية» فالطرق كلها مسدودة على الخلق إلا من لزم بلاتباع وحارب الابتداع، عملا بقول السلف من الحنابلة:(١٢)

- من سمع من مبتدع لم ينفعه الله بما سمع، ومن صافحه فقد نقض الاسلام عروة عروة.
- من أحب صاحب بدعة أحبط الله عمله

وأخرج نور الاسلام من قلبه.

وأقل مايمكن أن يفعله المتبع لهذا الخطاب، فى حالة تصديقه، والخطاب ينبنى لايقاع التصديق، هو المسارعة إلى حظيرة «الاتباع»، والبحث عن السلامة فى «التقليد». ولكن هذا الاقل من الفعل يمكن أن يكون بداية للأكثر حيث التحول من التساؤل عن معنى الحداثيين إلى الهجوم عليها، والانتقال من رفضها إلى قمعها، حفاظا على عروة الاسلام، وتطبيقا لمبدأ الجهاد، وحماية للنفس من «الابتداع» الذى يخرج نور الاسلام من قلب أصحابه، وأصحاب أصحابه، ويحشرهم جميعا ومن يلوذ بهم فى ظلمات الكفرة فالواجب محاربة الحداثة، والتحريض على الحداثيين، فى خطاب أول مايقابل سمعنا منه:(١٣)

«أن من الواجب على كل مسلم رضى بالله ربا وبالاسلام دينا، وبمحمد صلى الله عليه وسلم رسولا، أن يجاهد فى سبيل اعلاء دين الله بيده ولسانه كل ضال فى دين الله بالابتداع. وان من الواجبات على أهل العلم والايمان فى هذا الزمان مجاهدة أهل التشكيك والنفاق من العلمانيين والشيوعيين والبعثيين والوجوديين الذين يتقنعون بأردية الأدب ويتسترون تحت مظلات تحديث أشكال وأساليب الشعر والقصة والرواية والنقد».

ولاتقتصر الوظيفة الأيديولوجية لهذا الخطاب على ماتؤديه من دور أو أدوار داخل الدولة النفطية الخليجية بل تتجاوز ذلك إلى أفق الوطن العربى، ليلعب الخطاب دور الدرع الذى يقى الدولة النفطية من «البدع» الجديدة، أو المعاصرة، التى تحمل ماأتى به «أهل التشكيك والنفاق من العلمانية والشيوعيين والبعثيين والوجوديين» من ضلالات «القومية» و«الحرية» و«الإشتراكية» و «الوحدة» تلك البدع التى أسهمت فى انتاجها، أو تصديرها، دول المثلث المشرقى (مصر، سوريا، العراق) التى سبقت إلى التحديث المادى من ناحية، والتى اقترن فيها التحديث بأكثر من شكل من أشكال الحداثة الفكرية والإبداعية من ناحية ثانية.

واذا كانت الحداثة والتحديث وجهين لعملية واحدة طرفها الأول التغيرات المادية التى تصاحب التحديث على مستوى أدوات الانتاج وعلاقاته التقنية فى المجتمع وطرفها الثانى التغيرات الابتداعية التى تصاحب الحداثة على مستوى علاقات المعرفة وأدوات انتاجها فى المجتمع نفسه- أقول اذا كانت الحداثة والتحديث وجهين لعملية واحدة لاينفصل طرفاها فى علاقتهما الجدلية فان موجات الحداثة والتحديث التى شهدتها دول المشرق العربى التى سبقت الى التغير، تحديثا وحداثة، بحكم ظروف متعددة، كانت تصوغ أشكالا مغايرة من الخطاب، تشير دواله الى مدلولات الحرية والعدل والعقلانية والتنوير والعلمانية والتطور والانقطاع... الخ، وغيرها من المدلولات التى لاتكف دوال الحداثة عن الاشارة اليها، فى نسق ينفى النسق الاتباعى وينقض شبكته العلائقية فى خطابه الخاص.

ولقد كان اسلام النفط- الى ماقبل العام السابع والستين- يلعب دور النقيض الذى يقوم بدور الدفاع فى مواجهة خطاب الحداثة- التحديث. ولكن «النكسة» ومانتج عنها- على نحو مباشر أو غير مباشر- من انكسار المشروعات الفكرية (القومية/الانسانية) الكبرى، وانحسار الثلاثية المتغايرة الترتيب: «الحرية، الإشتراكية، الوحدة» الى جانب الدوال المصاحبة لها على المستويين الإجتماعى والسياسى، وما أعقب ذلك من تغيرات إقتصادية موازية للردة القومية والعلمانية، وما فرضه تفجر الثروة النفطية من تغيرات فى سوق العمالة، وهجرة مثقفى المثلث المشرقى (وغيره).

ومامصحب هذه التغيرات وتلك الهجرة من تحولات في الترتيب القيمي لدى المثقفين- أقول ان «النكسة» ومانتج عنها قد تركا المجال خاليا أمام اسلام النفط، لينتقل من منطق التبرير الدفاعي لأوضاع خليجية، أو قطرية، إلى الاندفاع بدعوته إلى الأقطار التي كانت تصادره، وطرح مشروع بديل، يعد بتقديم ماعجزت مشاريعها السابقة (القومية/ الانسانية) عن صنعه، وأصبحنا نسمع من يقول:(١٤)

«حديث الحل الاسلامي» هو حديث الساعة داخل العالم الاسلامي وخارجه، هو القضية التي تشغل بال الذين يرجون والذين يخشون، بعد مافشلت كل الحلول البديلة، وبعد مابدا أن كل القوى قد تآكلت أو استكانت... سكتت كل الأصوات، وبقي أنصار «الحل الاسلامي» وحدهم في الساحة»

وقد زاد من مخايلة خطاب اسلام النفط، ومايعد به من حل اسلامي، بريق الثورة الايرانية، ومامصحب بدايتها من وعد بالأرتقاء بالانسان المسلم وتحريره، على نحو اسهم (بطرائق غير مباشرة) في ولادة «اليسار الاسلامي» وانتشاره النسبي، حيث الدعوة المجددة بالعودة إلى النص الأول، واعادة انتاجه تأويلا، لكي يسهم في الأنتقال من العقيدة إلى الثورة، ويسهم في تحقيق حلم أن تمتلئ الأرض عدلا بعد أن ملئت جورا بواسطة «فرقة ناجية» مغايرة.

ويقدر ماكانت الأنظمة السياسية (التقدمية؟) تتراجع عن أحلام «الحرية، الاشتراكية، الوحدة» التي بشرت بها في الوطن العربي كله، وتكشف عجزها عن تحقيق ماوعدت به جماهيرها، على مستويات العدالة الإجتماعية والتحرر القومي والفردي، وذلك بسبب طبيعتها التي لاتفارق خصائص «الدولة التسلطية»(١٥)

كانت هذه الأنظمة تسعى إلى المصالحة مع الأنظمة النفطية الخليجية الغنية، والحصول على الدعم المالي منها، وفي الوقت نفسه، انطلقت ثقافة نفطية موازية لاسلام النفط، تسعى إلى فرض نماذجها وقيمها المصاحبة لثراء النفط وأنماطه الاستهلاكية، وتعمل على تغيير علاقات الثقافة العربية المعاصرة، وأدوات انتاجها، بما يوجه هذه العلاقات والأدوات إلى مايشبع المستهلكين (الجدد) ولايناقض نسقهم الأيديولوجي أو يهدده من ناحية، ويباعد بينهم وبوادر الحداثة أو مشروعاتها التي لاتعني سوى الابتداع من ناحية ثانية، وتؤكد- بقدر ماتنشر- رواكزها الأصولية التي لاتعني سوى الإتباع من ناحية ثالثة.

وفي هذا السياق، أخذ اسلام النفط يحتكر لنفسه صفة الخطاب الناجي، خاصة بعد أن خفت بريق الثورة الأيرانية ومابدا من أن وعدها الحالم بعيد المنال، وأن أموال النفط هي المنال. أضف إلى ذلك مايتجاوب به هذا الخطاب مع بنية الثقافة السائدة بين الأغلبية السنية، حيث المذاهب النقلية الغالبة هي الأصل. ويبدر ما أخذ خطاب اسلام النفط يحتكر لنفسه صفة «الاسلامي» بالقياس الى كل خطاب مغاير، أصبح كل خطاب مخالف دريئة لأن يوصف بالابتداع، بالمعنى الذي ينفي عنه صفة «الاسلامي»، في صراع التأويلات المتضادة، استنطاقا لمعنى مؤول في حديث افتراق الملة على ثلاث وسبعين فرقة، اثنتان وسبعون منها في النار وواحدة في الجنة. فاسلام النفط هو اسلام «الفرقة الناجية»، بعد أن فشل الجميع ونجح أصحاب «الحل الاسلامي». وكما يقوم خطاب هذا

الاسلام بدور التبشير بهذا الحل، وتقديم مشروعه البديل، فانه يقوم بدور الدفاع عن هذا المشروع، ومواجهة امكان ولادة مشروعات (يسارية) جديدة، أو على الأقل عودة مشروعات الخمسينيات الناهضة إلى اقتحام مجالة الحيوى، وذلك باعادة الدول التى اقترفت إثم هذه المشروعات إلى هدى «الاتباع» الذى لايعنى- فى هذا السياق- سوى الطاعة السياسية لنموذج«دولة تسلطية» جديدة فى الخليج والجزيرة(١٦).

ولأن خطاب اسلام النفط يطرح نفسه بوصفه المشروع البديل الذى ينبغى أن يتقدم كل المشروعات ويستبدل بها، ليفضى بالأمة إلى النجاة، بعد أن شهدت هذه الأمة مالاتنتهى اليه ابتداع الفرق الضالة عام ١٩٦٧، فان هذا الخطاب يحاول أن يضفى على نفسه صفة الشمول، بقواعده التى تنظم الدين والدنيا، وتمتد من الميتافيزيقى إلى الفيزيقى، فى سياق يصل الفنون بالعلوم، والمعرفة الدينية بأشكال الفعل الاجتماعى، وأشكال الوعى السياسى بألوان الوعى الأدبى، فنسمع عن «نظرية الأدب الاسلامى»، بوصفها النظرية الناجية فى مواجهة النظريات الغاوية.

ويتكرر الحديث عن «المسرح الاسلامى» و«النقد الاسلامى» و«الواقعية الاسلامية فى الأدب والنقد»، جنبا إلى جنب النظريات الناجية الموازية، حيث «التفسير الاسلامى للتاريخ» و «الاقتصاد الاسلامى» و«علم النفس الاسلامى» و«الطب الاسلامى» أو «نظريات الاجتماع الاسلامية» و«السياسة الاسلامية».... الخ(١٧).

(٤)

وخطاب الحداثة من أهم أشكال الخطاب المضاد لاسلام النفط، ولعله الخطاب الأكثر أهمية فى المواجهة التى نشهدها هذه الأعوام، بعد أن خفتت نبرة غيره من الأشكال الخطابية الأخرى، نتيجة المتغيرات الجذرية المتعددة، قوميا وعالميا. ويزيد من هذه الأهمية أن خطاب الحداثة متعدد الأبعاد، متباين المستويات، تقوم وحدته على كثرة لاتنفى انتظامه، وتتنوع مكوناته بما يؤكد حيويته، على نحو يجعله قابلا للتقاطع والتداخل -مع الأشكال الخطابية «الاشتراكية والقومية» و«الليبرالية» وقادرا على تأسيس نفسه بتراث عقلانى مضاد للتراث التقليدى/ النقلى/ الاتباعى وقابلا لأن يأخذ من «الآخر» دون أن يفقد خصوصيته، فلقد وصل هذا الخطاب الى درجة من تنوع الوعى الذاتى واكتماله، بعد حوار طويل مع أشكال الخطاب الموازية له، طوال فترة المد القومى.

ومن الطبيعى أن يمثل خطاب الحداثة نقيضا صارما لكل ماينطوى عليه خطاب اسلام النفط من دلالات، فالحداثة تعنى الابداع الذى هو نقيض الاتباع، والعقل الذى هو نقيض النقل، وهى تؤكد أن المعرفة الدينية شأنها شأن ارادة الفعل الاجتماعى السياسى لاتتشكل الا انطلاقا من حرية الفرد وقدرته على الاختيار، ومن ثم مسئوليته الواعية فى صياغة أفعاله وتوجيهها، وفهم عقيدته وتأويلها، بالمعنى الذى يجعل الممارسة الدينية القائمة على الاختيار وجها آخر للفعل الاجتماعى السياسى الذى لايناقض العدل



أو يفارق الحرية، حيث لايغدو الفرد العارف- صانع المعرفة ومبدع الفعل- مذعنا اذعان التقليد للجماعة، كأنه متلق سلبى لايسهم فى تأسيس معرفة أو صياغة فعل، بل يغدو منتجا، فاعلا، مريدا ، مختارا ، فى صياغة معرفته وأفعاله التى هى مسؤوليته وشرط حريته مع الجماعة وضدها على السواء.

ان الفرد الحداثى يتأبى على التأويل النقلى الذى يجعل صورة «الشيطان» تلازم «الواحد» أو من يخالف الجماعة، ويؤسس صورة الانسان المغاير الذى يحركه وعى ضدى، وتوتر معرفى لاتهدأ رغبته فى البحث عن أفق مغاير واعد.

واذا كانت الحداثة تعنى- فكريا وعلميا- البحث الذى لايتوقف لتعرف أسرار الكون وتعمق اكتشاف الطبيعة، والسيطرة عليها وتطوير المعرفة بها، ومن ثم الارتقاء الدائم بموضع الانسان من الأرض، فانها تعنى- اجتماعا وسياسيا- الصياغة المتجددة للمبادئ والأنظمة التى تنتقل بعلاقات المجتمع من مستوى الضرورة إلى الحرية، ومن الاستغلال الى العدالة، ومن التبعية الى الاستقلال، ومن الاستهلاك الى الانتاج ومن سطوة القبيلة أو العائلة أو الطائفة إلى الدولة الحديثة ومن الدولة التسلطية الى الدولة الديمقراطية. بذلك تجعل الحداثة الانسان جديرا بالصورة التى كرمه الله بها، حين خلق آدم على صورته واستخلفه على أرضه. واذا كانت الحداثة تغيير عالم هذا الانسان وفانها تسبق ذلك بتغيير ابداعه، على نحو يغدو معه المفهوم الأدبى للحداثة قرين المغامرة الدائمة فى اللغة وباللغة، لصياغة التساؤل الذى لاينقطع، واكتشاف الأفق الذى لاينغلق، وتجريب الأداة التى لاتفارق هاجس التوتر والتغير والتجدد.

ان الحداثة- بهذا الفهم- تبشير بانسان قدرته على التمرد لاتفارق نهمه فى التعرف، وتساؤله الذى لايتوقف ولاينفصل عن تطلعه الدائم إلى ابداع:(١٨)

يغير اللحمة والسداة والتكوين
كأنه يدخل من جديد
فى سفر النشأة والتكوين

هذا الإنسان ليس سجين دائرة الزمن المنحدرة دوما، أو مفعولا لها. أنه الفاعل الذى يحرك زمنه

بتمرده، وبما يمارسه من حريته التى تجعل منه صانع تاريخــه، فى زمــان يتــقــدم ولاينكص، يتطور ولايتخلف، بتراكم الخبرة واضافة الوعى ومجاوزة السؤال حيث يضيف السابق إلى اللاحق لا على سبيل الاتتسـاء والاتباع بل على طريق الابتداع والانقطاع.

واذ ينفى هذا الفهم عن خطاب الحداثة الثنائية الجبرية، الملازمة لمقولتى الزمن والإنسان، فـانه ينفى الثنائية المتضمنة لعلاقة الأعلى/ الأدنى، ويستـبـدل بمنطق التـقـابل غـيـر المتكافئ منطق العلاقة الجدلية، حيث يتفاعل الحاكم والمحكوم، الســابق واللاحق، الرجل والمرأة، الأنا والأخـر، وينتفى معنى الحقيقة الجاهزة، القبلية، السابقة الصنع، التى ينقلهــا الأعلى إلى الأدنى، ويحل محله معنى مقابل لحقيقة نسبية، متغيرة فى حالة صنع دائم تتـشكل فى خطاب حوارى يسـهم كل أطرافه فى انتاجه.

ولأن الحداثة تحيا فى مناخ التسـاؤل المتوتر، بعيدا عن عبودية التقليد والجبر فانها تتخطى «النمـوذجيـة» و«المرجعيـة» ، وتتـحـرك فى أفق يجدد باستمرار صورة الأشياء وعلاقة الانسان بها ، على نحو يجعل من خطابها خطابا يبشر برؤيا جديدة، هى- جوهريا- رؤيا تساؤل واحتـجـاج: «تساؤل حول الممكن، واحتجاج على السائد(١٩) وتتشكل هذه الرؤيا، فى لحظة تاريخية متميزة، تتقابل فيها الأوضاع، وتتصارع فيها الاتجاهات السياسية، وتتصادم المصالح الاقتصادية، وتتزوج الثـقـافـة فى ثنائيات متـضـادة تضاد السـائد/ الهـامـشى، والثـابت/ المتحـول والسلف/ الخلف، والنخبـة/ الجمـاهيـر، والمستـغـل/ المسـتـغل، والمتأصل/ الوافد فى سياق اجتماعى يغدو معه خطاب الحداثة معبرا عن: (٢٠)

التناقض والتـصـــادم بين البنى الســائدة فى المجتمع، وماتتطلبه حركته العميقة التغييرية من البنى التى تستجيب لها وتتلاءم معها».

واذ يبـاعـد هذا الفـهم للحـداثة بين خطابهـا وخطاب اسلام النفط، تباعد النقائض المتصارعة التى ينفى وجود أحدها حضور الآخـر. فإن هذا التباعد يصل كل خطاب من الخطابين المتناقضين بنظيره فى الحاضر والماضى على السواء. اذ بقدر مايعود خطاب الاسلام النفطى إلى التراث النقلى، يستمد منه تأصيلا أو يجد فى اتباعه تبريرا، فإن خطاب الحداثة يصل نفسه بالتـراث العـقلى، التجريبى، الحدسى ، حيث تتأسس صورة مغايرة للفرد، الفاعل، المختار المريد، معرفة وعملا، فى سياق يؤكد أولوية الفعل الانسانى فى تأسيس المعرفـة وصيـاغـة الواقع، بكيـفـيـة تنقى- بقدر مـاتواجـه- الأولوية المطلقة للتـقليـد والجبـر، ومايقترن بها أو يترتب عليها من أولوية التسليم فى علاقة الفرد بالمؤسسة الدينية، وأولوية الطاعة فى عـلاقـة الحـاكم بالمحكوم، وأولوية النقل فى علاقة الخلف بالسلف، فى سلسلة المتوازنات التى يتـجـاوب فـيـهـا الدينى والدنيـوى، الاجـتـمـاعى والأدبى، الفنى والعلمى.

وإذ يصل خطاب الحداثة نفسـه بأشباهه فى تراث الماضى فـانه يصل نفسه بما يدعمه فى انجاز الحاضر، ويتأثر تأثر التفاعل والحوار بحداثة الأخر، مكرراً بذلك الآليـة التى انطوت عليـهـا تجليـات الحداثة العـربيـة دائمـا فى عـصـور التـراث حيث يتخلق الوعى الضدى للحداثة من الادراك المتمرد لصورة الحاضر موصولة بماضى الأنا وحضور الآخر على السواء.

وكما حدث فى الحركة الأولى للحداثة العربية التى تأسست ملامحها منذ القرن الثانى للهجرة، مؤسسة بذلك أول أشكال الانقطاع الابتداعى، العقلى، ومن ثم

بداية الصراع مع التيار النقلى الاتباعى، حيث تفاعلت هذه الحركة مع الأخر الذى انتج ثقافة العالم القديم (الهند-فارس- اليونان) تفاعل الفكر الذى لايكتمل وعيه بذاته الا بتأملها فى آخر سواه، بعيدا عن منطق التقليد أو التسليم الذى يتناقض مع الوعى الضدى الذى لابد أن ينطوى عليه كل خطاب حداثى، حدث الأمر نفسه فى خطاب الحداثة العربية المعاصرة، حيث تخلق وعيها الضدى من ادراك صورة الحاضر موصولة بماضى الأنا سلبا (حيث تراث النقل والاتباع) وايجابا (حيث تراث العقل والابتداع) وحضور الأخر سلبا وايجابا فى آن معا.

(٥)

كيف يستجيب الخطاب الأيديولوجى لاسلام النفط إلى الحداثة؟ إن الصدام واقع لامحالة، فالحداثة لاتمثل نقيضا معرفيا للأسس القارة التى يتكون منها اسلام النفط بل تمثل نقيضا وجوديا واجتماعيا وابداعيا. ولايتوقع المرء من الخطاب الايديولوجى لاسلام النفط سوى الاستجابة العدائية الى الحداثة وخطابها الضدى ولكن عنف هذه الاستجابة، والحدة البالغة التى يتحول بها الرفض إلى حرب قمعية للحداثة الأدبية بوجه خاص، بوصفها طليعة الحداثة ، وتعدد أشكال هذه الحرب وتنوع وسائلها الإعلانية- الخطبة فى المسجد والحفل، الكاسيت، المنشورات والملصقات فى معاهد العلم والجامعات والمنتديات، المجلة، الكتاب- كل ذلك يتطلب التفسير ويفرض التحليل.

ويبدأ التفسير بما ينتج عن الحداثة نفسها من صدمة تهدد أبنية الوعى الاجتماعى السائد من ناحية، ومن استجابتها الى متغيرات التحديث فى هذه المنطقة من ناحية ثانية. ان لحظة الحداثة قرينة لحظة التحديث. قد لاتتطابق اللحظتان تماما، ولكن مابينهما من علاقة متعددة الأبعاد تجعل من انبثاق احدى اللحظتين علة، أو بشارة، أو علامة على انبثاق اللحظة الثانية. ولايمكن لمجتمع أن تتطور أدوات انتاجه المادى، فى مستويات متعددة، دون تحديث يحمل بذور الحداثة فى طياته، على نحو ذاتى من داخل المجتمع، وعلى نحو يتجاوز الداخل إلى الخارج، حيث يتفتح المجتمع على غيره، مهما كان حذره، ويتقبل حداثة الأخر، كما تقبل وسائل تحديثه. واذا كانت لحظة التحديث ترتبط بتغير أدوات الانتاج المادى وتغير علاقاته فانها تعنى- من ثم- ماينتج عن هذا التغير، أو يوازيه، على مستوى عمليات انتاج المعرفة وعلاقاتها، على نحو يؤدى إلى تولد تناقض بين أبنية المجتمع السائدة وماتتطلبه أدوات التحديث وعلاقاته، ماديا ومعرفيا، من أبنية تستجيب اليها وتتلاءم معها.

وأحسب أن المجتمع فى الخليج والجزيرة قد وصل إلى مشارف هذه اللحظة، وأن عنف الاستجابة المضادة إلى الحداثة، والنبرة الهجومية عليها يرتبطان بالشعور بهذه اللحظة المزدوجة، والخوف من أن يصل التناقض بين طرفيها إلى مايهدد المجتمع، فالحداثة ليست خطرا وافدا

فحسب، بدعة طارئة يحملها المتعلمون المتكاثرون من الخارج أو ينقلها المثقفون عن الآخر البعيد، وانما هي- فضلا عن ذلك- عنصر ذاتي، وعي ضدى يتولد داخل أبنية المجتمع، ومن صميم علاقاته، ونتيجة تغيراته الذاتية التي هي علامة على بواده تحول آت. قد يكون الوعي الضدى المتولد ثانويا بالقياس إلى أبنية الوعي السائدة، ولكن تلك طبيعته الهامشية دائما. أضف إلى ذلك أن مايتصف به من اغواء وقدرة انتشارية، وعدوانيته المرتبطة بآليته الدفاعية، تجعل منه عنصرا خطرا لابد من استئصاله وبتره، دون هوادة أو تردد، في استجابة قمعية.

هذه الإستجابة يومئ عنفها إلى دوافعه الإجتماعية السياسية المضمنة، لكن هذه الدوافع تنكشف خلال أقاويل دالة في وصف هذه الحداثة وأصحابها الذين يريدون الانطلاق بلا ضوابط وبلا معايير في كل شئ، في الفكر والأدب، وبالتالي في الحياة عموما، والذين يسعون من خلال الغموض إلى انشاء وايجاد واقع فكرى جديد، منفصل ومقطوع عن واقع الأمة الفكرى وماضيها العلمي والعقلي والأدبى، ان الحداثيين «أصحاب فكر تغييرى، يسعى لتغيير الحياة» فهم «ينادون بالغاء كل شئ» و«يسعون لكى يفرز هذا الفكر حركة اجتماعية خاصة»، و«لايرضون بالتغييرز السلمى ولايقرونه وسيلة من وسائلهم» (٢١).

وبغض النظر عن صدق هذه الأقاويل أو كذبها فانها تكشف عن البعد الإجتماعى الكامن وراء عنف الإستجابة، وفى الوقت نفسه تشير إلى موقف دفاعى يغطى خوفه بالغلو فى عنفه، خصوصا حين تبرز الاشارة إلى مافى الحداثة من «فكر تغييرى» يستثير الآلية الدفاعية لخطاب اسلام النفط، فكلما ازداد هذا الخطاب خوفا من الحداثة ازداد عنفا فى الهجوم عليها، من حيث هى: (٢٢)

«منهج فكرى، ذو نظرة محددة للكون والحياة والانسان وعلاقتها ببعضها وبدايتها وغايتها ونهايتها».

«منهج شمولى.. يمنح الحياة بعدا جديدا وينشئ فيها واقعا جديداً».

«منهج فكرى متميز يسعى لتغيير واقع الحياة، ليتفق مع مايطرحه ذلك الفكر من مفاهيم وأساليب للحياة، ومن نظرات خاصة لصياغة الانسان وفق معطيات ذلك الفكر.

مما يؤكد أن الحداثة- عند خصومها- ليست تصورات جزئية خاصة بمدرسة أدبية أو حركة فنية، وانما هى رؤيا عالم تهدد العالم الذى ينطقه اسلام النفط ويبرره، بما تحمله هذه الرؤيا من حلم عن «واقع جديد» يؤدى الى «الغاء كل شيئ».

ومن اللافت للإنتباه أن الخطاب المعادى للحداثة لايصل رلى ذروته وأقصى عنفه الا ازاء النص الشعرى الذى يعبث بتصوراته النقلية عن الإنسان، أعنى النص الشعرى الذى يحرك الرعب الإجتماعى من الحداثة، وينطق رفض المقولة المضمنة عن الإنسان المجبور فيفجر صورة الإنسان الخانع الراضى بما قسم له ويستبدل بها صورة انسان آخر، مختار، مريد، قلق، متوهج برغبته فى التجاوز، متلهب بحلمه فى الصعود إلى ماينفى به جبرية سجنه فى طقس القدر، وتقليدية معرفته فى طقس الوطن، على نحو أقرب إلى مايومئ اليه المقطع التالى من قصيدة عبد الله الصيخان «كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس»: (٢٣).

اصعد ياحبة قلبى، اصعد

ستلاقى رهطا يسترقون السمع على درجات الكون،

فحادثهم...

اسمع مايعطيك مفاتيح الأشياء ومايمنح ساقك

في الريح مدى ويديك نهار.

هذى آخر عتبات الكون الكامل.

أنت الآن على لهب منها فادخل

وتيمم بالنار وصل

تأمل ماحولك

زاوج بين الرمل وبينك، وبين النار وبينك، بين الماء وبينك.

وادخل فى جدل الأشياء

أنت الآن ترى.

أنت الآن.

ترى.

ازاء هذا الانسان المتطلع إلى امتلاك مفاتيح الأشياء وسر الحركة، المتيم بنار الثورة، الذى يدخل فى جدل مع الأشياء ليرى ويكتشف، ويندفع فى التجربة الحية، خطوة الريح، إلى آخر عتبات الكون: حيث النار رمز المعرفة والتجدد والخلق والتمرد، والماء رمز الولادة الجديدة والتخلق- ازاء هذا الانسان يتفجر عنف خطاب اسلام النفط، وتتوجه حملته القمعية. قد تتغير الأساليب وتتحرك فى اتجاهات متعددة، لكنها تبدأ من هذا الانسان ابن الصحراء الجديد، الصاعد إلى الشمس.

والخطيئة الأولى لهذا الانسان الجديد التى تتفرع عنها كل خطاياه، وتنبثق عنها كل آثامه، هى التمرد الذى يؤكد حريته وارادته، وقدرته الخلاقة التى تنفى ماطبع عليه من جبر، ومافطر عليه من «تقليد». هذه الخطيئة تضع الانسان الجديد، ابن الصحراء، مباشرة فى مواجهة صدامية حتمية مع «القدر» المقدور عليه تأويلا لانصاً، أعنى مع الصيغة الاتباعية للقدر السائدة فى نصوص الاسلام النفطى ومكونات خطابه، بكل ماتنطقة هذه الصيغة وتؤكده من دلالة اجتماعية تكمن وراء سطح الدلالة الدينية، وتبرر تأويلها على هذا النحو دون ذاك. هذه الخطيئة تتكرر لافتة فى هجوم الاسلام النفطى على فكر الحداثة وابداعها وتزداد الحاحاً فى الشعر بوجه خاص، وتتجلى فى أقوال من قبيل:

- «عدوان شرس على المفهوم الاسلامى للقدر».

- «انهم يعمدون إلى العبث بالمفهومات والمقومات الدينية ويستخفون بمقام الألوهية ويهزؤون بالقدر»(٢٤).

- «فى هذين البيتين مايشعر بالتذمر من القضاء والسخط عليه»(٢٥).

- «ظهر فى الأدب العربى الحديث اتجاه نحو العبث بالمفهومات الدينية العليا والاستخفاف بمقام الألوهية، ونشر الصور والعبارات التى تهون من شأنها، بل وتتطاول فى وقاحة كبيرة عليها، وتصور القدر على أنه ظلم محض، يعاند الرغبات البشرية المشروعة ويحبس لحظات السعادة عن البشر، وتصور الانسان على أنه بطل يقوم بمغامرات ومجازفات تتحدى سلطانه»(٢٦).

هذه الأقوال مثال على غيرها، وكثرتها اللافتة لاتختلف عن الحاحها فى ماتدل عليه. وهى تتوجه إلى مقاطع وقصائد لشعراء الحداثة، خارج منطقة الخليج والجزيرة وداخلها على السواء، وتنهمر كالحراب على كل أدب حداثى.

ولكن ثمة قصيدة نالت دون غيرها أكبر قدر من هذه الحراب، ونال صاحبها أكبر قدر من الهجوم، بوصفه رمز الحداثة والتحديث البارز فى هذه المنطقة. أعنى عبد العزيز المقالح، الشاعر اليمنى الذى تجاوز ابداعه أفق المنطقة، وصار أحد

أعمدة الشعر العربى المعاصر.

وخطيئة هذا آلشاعر هى خطيئة أقنعته الإبداعية، تبدأ بالرغبة فى تجاوز زمن الثبات والجمود والاتباع، **ومن ثم «الخروج من الجلد» وتنتهى بفعل «الكتابة بسيف الثائر على بن الفضل» حيث القلم الذى يتحول إلى سيف، والأحرف التى تتلألأ بالوعد:(٢٧).**

كل حرف لسان من الماء

حنجرة يتوقد فيها

الحنين إلى الفعل

يشتاق،

يرفض،

يعتصر السحب المبحرات على الغيم مزنا

ليغسل جدب القرى.

و«الحنين الى الفعل»- فى هذا السياق- قرين «نجمة الصبح» التى تطلع من «قفص الليل»، وتغدو «شمسا"» تشرق فى قصيدة «الكتابة بسيف الثائر على بن الفضل»، على نحو يتجاوب ودلالة صعود ابن الصحراء إلى «الشمس» فى قصيدة عبد الله الصيخان.

ولكن «الحنين إلى الفعل»- عند المقالح- يبدأ برفض مايسجن الإرادة، وتأكيد الحرية المناقضة للجبر، والزمن، والتقاليد، والرجال الخارجين من بطون الكتب الصفراء فى كل عصور التاريخ. ان «قدر» الانسان هو «اختياره»، واختياره شعار حريته وعلامة مجده فالاختيار فعل، حركة صوب الآتى، وصل للانقطاع الذى يفصل بين زمن الرماد وزمن الورد، لأنه الارادة التى تعى حضورها والوعى الذى يؤكد وجوده، والكتابة- الفعل التى تهز جذوع القبيلة ليخرج من طلعها وطن منتظر.

هكذا أصبح عبد العزيز المقالح «أحد سدنة الحداثة المشهورين» «من الذين نالوا مرتبة الامامة عند الحداثيين لدينا» فيما تؤكد «الكاسيتات» التى توزع فى المملكة السعودية والتى نشر بعضها فى مجلة «الناقد». وأصبح المقالح- كذلك- «شاعر الرموز المرفوضة» فيما يؤكد أحد المقالات المنشورة بمجلة «الدعوة» السعودية، وهو «ملحد خبيث» فيما يؤكد كتاب «الحداثة فى ميزان الاسلام»، حيث نواجه المزيد عن «صاحب الفكر اليسارى».. المغرم بماو الشيوعى الصينى.. صاحب القصيدة الشهيرة» وذلك كله من قبيل العينة التى تكشف عن بعض ما يواجهه هذا الشاعر الكبير والناقد اللافت من اتهام وهجوم. ولكن ما القصيدة الشهيرة التى انصب عليها الهجوم، واتهم الرجل بسببها بالالحاد؟ انها قصيدة «الاختيار» التى نذكرها لنرى سبب الاتهام:(٢٨)

بين الحزن الراكع والموت الواقف

اختار الموت.

بين الصمت الهانى والصوت الدامى

أختار الصوت

بين اللطمة والطلقة

أختار الطلقة

بين السوط وبين السيف

أختار السيف

هذا قدرى..

هذا مجدى..

هذا شوق الانسان

-٢
كان الله- قنبعاً- خبأ، كان سحابة
كان نهاراً فى الليل،
وأغنية تتمدد فوق جبال الحزن.
كان سماء تغسل بالامطار الخضراء تجاعيد الأرض
اين ارتحلت سفن الله.. الأغنية، الثورة؟
صار الله رماداً
صمتاً
رعباً فى كف الجلادين
أرضاً تتورم بالبترول
حقلاً ينبت سبحات وعمائم
بين الرب الأغنية الثورة
والرب القادم من هوليود
فى أشرطة التسجيل
فى رزم الدولارات
رب القهر الطبقى..
ماذا تختار؟
-أختار الله.. الأغنية الثورة

كان الحب ربيعاً لفصول العام
كان فتاة قدماها الخضراوان على البحر
وكفاها للشمس تمد جدائلها فوق تلال الشعر الخضراء
فى نهديها خبز وسرير للعشاق
فى شفتيها خمر الحلم الأحمر
شاخت أشجار الحب
ذبلت عيناه..
احترقت أوراق الأشعار
صارت كل فصول العام شتاء
صار الحب نقوداً
صارت كل قلوب الناس جليداً
بين الحب الصفقة، والحب الشعر
ماذا تختار
- اختار الحب.. الشعر
-٤
كان الأمس طبولاً، أضرحة.. صوتاً مشلولاً
سيفاً يشمر بالدم
واليوم.. عجوز حبل تتألم
طال مخاض الأيام
ماذا يخفى البطن المنفوخ؟
جبلاً.. فاراً؟
بين الجبل الموعود، وبين الفأر الواعد
بين الأمس القاتل، واليوم المقتول
ماذا تختار؟
اختار غداً.

ان دلالة عنوان القصيدة نفسه- الاختيار- لافتة بما تؤكده من تمرد على «الجبر» و«القدر» الملازمين لمفاهيم الانسان التى ينطوى عليها الخطاب النقالى الاتباعى ويبررها. أما القصيدة نفسها فتنبنى كلها على ثنائية متعارضة تنسرب رأسيا وأفقياً عبر مقاطعها الأربعة، فتصوغ دلالة متناقضة الطرفين، وجود أحدهما نفى لوجود الآخر، وفى الوقت نفسه يشير حضور كليهما إلى ماهو غائب، ويومىء، اليه النص على سبيل التضمن أو اللزوم. أما التضاد الذى تنبنى عليه الثنائية المتعارضة فيضع «إنسان- التقليد» مقابل «انسان الاختيار» يلتصق الانسان الأول- القديم (فى المقطع الأول) بالحزن الراكع والصمت الهانى والاذعان الى اللطم والخنوع الى السوط. ويتحالف التأويل الدينى الذى يبرر وجوده (فى المطقع الثانى) مع النخبة التى تملك السلطة والثروة التى تناقض الحب والشعر (فى المقطع الثالث) والتى تحيل الماضى الى صوت مشلول وطبول جوفاء

وسيوف تثمر بالدم (فى المقطع الأخير). فى مقابل هذا الانسان، يتخلق انسان آخر، يتمرد لايذعن، يختار الموت الواقف والصوت الدامي والطلقة التى تأتى بالنهار والسيف الذى يصعد بالغد (فى المطقع الأول)، وصورة الله العادل الذى استخلفه على أرضه وخلقه على صورته (فى المقطع الثانى) ويختار الحب الشعر رمزين للتجدد والإبداع (فى المقطع الثالث) والمستقبل الذى يتولد بين الأمس القاتل واليوم المقتول (فى المقطع الأخير).

هذا «الإختيار» الحاسم الذى تنطقة القصيدة تؤكده حركتها التكرارية المتعاقبة ويؤكده التتابع اللافت للفعل «اختار»، حيث «الأنا» تؤكد حضورها الفاعل وضميرها المستتر وجوباً وتتابع المدلولات التى توازى حركتها حركة دوالها، لاتسبقها الدوال أو تتصدرها، كى لاينصرف الانتباه من المحمول الأهم إلى الحامل المهم، فلا استعارات مركبة، أو تداخل فى الزمن، أو امتداد كتابى فى الصورة، بل تتصدر المدلولات جازمة، مباشرة، قاطعة، موجزة التراكيب، انشادية الدوال، شفاهية التكوين فى غير حالة، لتؤكد فعل الإختيار وطبيعته الحاسمة التى تستبدل بالانسان القديم المقدور انساناً جديداً قادراً.

وعندما يتحول مفهوم القدر بفعل الإختيار، ويغدو مرادفاً للإختيار نابعاً من داخل الانسان، لايهبط عليه من الخارج كالجبر أو القهر، عندئذ يتحول مفهوم الألوهية نفسه، وتتجاوب الدلالات الرأسية مع الأفقية، ليبرز من الثنائية المتعارضة، فى طرفها الأول، الدال المنفى- «رب القهر الطبقى»- الذى يغدو علامة على عصور يشيخ فيها الحب (الانسان) والشعر (الابداع) وسلاحاً يلازم سوط الجلادين ورعب المجلودين، وتبريراً تأويلياً يضع الشرع فى خدمة الحكم، فيتقلص الشرع إلى سبحات وعمائم، ورزم من دولارات، تهرر كف الجلادين، وتبارك الرب القادم من «هوليود»، كى يسرق أرضاً تتورم بالبترول، بين الأمس القاتل واليوم المقتول.

إن نفى الدال الذى ينطوى على «رب القهر الطبقى» يبدأ بوضعه ازاء نقيضه «رب الأغنية- الثورة». والمدلول المراوغ الذى يومىء إلى منتجى صورة هذا «الرب» يعابشه الدال الذى يكشف- بالمجاورة- عن تلازم ماتخفيه «العمائم»، أو تتوجه إليه (سبحات» المسبحين من «رزم الدولارات» من ناحية، و«الرب القادم» فى «أشرطة التسجيل» من «هوليود» من ناحية ثانية. وذلك تقابل يفرض نفسه عل القارىء، كى يختار بدوره، فى سياق الصراع الاجتماعى المكبوت، والنص الأوسع لما لايقال، بين «رب القهر الطبقى» فى التأويل النقلى الاتباعى و«رب العدل» الذى يتجلى مناقضا للأمس القاتل واليوم المقتول، وقرين الأغنية التى تذيب جبال الحزن وتغسل بالأمطار الخضراء تجاعيد الأرض، ومباركاً الفعل الانسانى (الحب، الشعر) الذى تتولد منه شموس التكوين وأفعال الخلق. واذ تقوم الحركة الأفقية للدوال على التقابل بين هذا «الرب» وذاك فان التقابل يسقط نفسه رأسياً، فيلازم «رب القهر» غياب الحب والخصب والابداع، واغتراب الانسان فى عالم النقود، وتحول الحاضر إلى أضرحة وطلول وأصوات مشلولة، ليبرز النقيض الذى يبارك الغد الطالع من رحم الفعل ويؤكد اختياره.

وتفرض حدة هذا التقابل فى القصيدة نفسها على القارىء الذى يغدو وعيه مجالاً لحركتها



الأفقية والرأسية، بكيفية موازية للعملية الإستبدالية التى يتبادل بها الضمير «أنا» موضعه مع الضمير «أنت»، فى حركة المحولات اللغوية التى تجعل من وعى «الأنا» وعى «الأنت»، فتنقل «الأنت» من حياده إلى انحيازه، ومن سلب التلقى إلى إيجاب الاسهام، فتخرجه من ثباته، وتقذفه خارج عجزه وتضعه إزاء مصيره، وتعلمه معنى أن يختار.

ترى ماذا يحدث لو اختار القارىء أن يختار؟ ان كل شىء يتغير يتحرر النص الأول (الاسلام الأصّل) من النص الثانى(اسلام النفط)، ويفقد النص الثانى سطوته، فينفتح الأول على آفاق العالم الحديث وتنفتح عليه. وفى الوقت نفسه، يتحرر الانسان من القدر المقدور عليه اجتماعياً وليس دينياً، ويتأسس وعيه الحديث الذى يعيد انشاء علاقته بنفسه والعالم من حوله. وذلك هو الرعب الذى تنطوى عليه دوافع اسلام النفط فتصبح الية دفاع مضاد، تستهل بهذه الصرخة:

«الله أكبر، لقد استبان الصبح لذى عينين، فلم تعد الحداثة مجرد قوالب أدبية وأشكال تعبيرية للشعر والنثر والنقد، كما يصرون ويريدون أن يقنعونا، كلما أراد أحد أن يعترض عليهم، بل هى منهج شمولى أتوابه لكى يمنح الحياة بعداً جديداً، وينشىء فيها واقعاً جديداً»(ص ٥٤).

(٧)

ولكن كيف تنبنى هذه الصرخة؟ وكيف تتشكل المنطوقات الخطابية للآلية الدفاعية؟ انها تنبنى وتتشكل بالكيفية التى ينبنى بها كل فعل أيديولوجى يتجه ببنائه إلى غايته، أعنى بواسطة «التخييل»(٢٩) الذى يراوغ به الفعل علة انتاجه، ويبرر الغاية من هذا الانتاج، بصياغة منطوقات متشابكة، هى مصاحبات وترابطات دلالية، تخفى التوجهات التى ينطلق منها الفعل، وتحول دون ادراك علته الأولى على مستوى الإرسال من ناحية. وتوقع الايهام الذى يتعدى بمن يستقبل الخطاب من الحياد إلى التعاطف، ومن التشكيك إلى التصديق، ومن المعاندة إلى الـ سليم، ومن الانفعال إلى الفعل على مستوى

تلقى هذا الخطاب من ناحية ثانية.

وأول خطوة فى ذلك هى مايمكن أن نسميه «التحويل الدلالى»، حيث يتلاعب الخطاب بالدوال، فى عملية تبرير دفاعى، تستبدل بالدوافع الحقيقية دوافع بديلة، على نحو يصرف المتلقى عن التساؤل عن معنى الحداثة، ويعجل به إلى نقيضها قبل أن يتعرفها، ويسرع بجذبه إلى هذا النقيض بايقاع صفة الاسلام عليه وحده واثارة انفعالات المتلقى بما يسبق رويته، ويطغى على عقله، ويستثير مكوناته الوجدانية اللاشعورية، فيستجيب (المتلقى) إلى الخطاب تخييلاً، بالمعنى الذى يقوم به التخييل مقام الروية، أو يسبقها حين يعاجل المتلقى بالانفعال الذى يقوده إلى تصديق لاروية فيه، أو قبل أن يستدرك برويته ماينبنى عليه فعل التخييل، وما ينطوى عليه من تزييف لوعيه.

فى سياق هذا الفعل، تضفى صفة «الاسلام» على كل ماتقترن به أو تلامسه سحراً تخييلياً، هو سحر المجاورة، بغض النظر عن مدى انفراد الموصوف بالصفة أو انطباق الصفة على الموصوف، فالمقصود بالتخييل هو التغطية على ذلك، واستغلال مالمجاورة الصفة/ الموصوف من فاعلية ايحائية توهم الانفراد والمطابقة، عندما تصل المدولات المصاحبة للصفة بالمدلولات المصاحبة للموصوف، بالمعنى الذى يجعل من الموصوف صورة عاكسة للصفة، تتحد معها وتكتسب قيمتها هذا على مستوى الحضور أما على مستوى الغياب، فهناك الوجه المناقض لسر المجاورة، حيث ايماء الحاضر من مجاورة الصفة/ الموصوف إلى شبيهها/ نقيضها الغائب، على نحو يوقع جاذبية الصفة على مايجاورها حضوراً، وينفيها عن مايقابله غياباً.

هكذا تدخل الصفة «اسلامى» كل مايتصف بها- «أدب اسلامى»، اقتصاد اسلامى».. الخ- دائرة الاسلام. وفى الوقت نفسه، تخرج كل مالايتصف بها، من مقابلات الموصوف، أو موازياته على مستوى الغياب، على نحو يتقابل معه «الاسلامى» و «غير الاسلامى» التقابل الذى يوهم دخول الثانى دائرة النقيض التى تبدأ بضلالة البدعة وتنتهى بالكفر. بعبارة أخرى، ان صفة «الاسلامى» تقوم بدور الحصر الذى يقصر «الهداية» على الموصوف بها على مستوى الحضور، وتقوم بدور الازاحة التى تستبعد المدلولات الضمنية للصفة عن غير الموصوف بها على مستوى الغياب، فيقع الغائب العارى من الصفة موقع النقيض لها.

ويترتب على ايهام المخايلة الخاص بسحر المجاورة، ويلازمها، ايهام آخر، يرتبط بانتقال معنى الصفة من منطوقها إلى ناطقها، أى من الخطاب إلى منتج الخطاب، فصفة «الاسلامى» تصل المنطوق بالناطق فى هذا السياق، وتنتقل من الكلام إلى متكلمه، بالمعنى الذى يوقع صفة الفعل على فاعله، فيغدو فاعل الخطاب هو «الفرقة الناجية»، أو من يمثلها ينوب عنها وينطق بلسانها، فى مقابل نقيضه الغائب عن السياق، حيث الفرق الضالة. واذ يوقع الايهام صفة المنطوق على ناطقه تشير صفة «الاسلامى» اليهما معاً، فتدل على «الكلام» و«المتكلم» فى آن، وتعدى بمستمع الخطاب من التصديق القبلى للكلام (الاسلامى)- بحكم العقيدة- الى التصديق البعدى للمتكلم (الاسلامى)- بحكم ايهام المماثلة.

فى هذا السياق، تظهر الدلالة التخييلية لكتب من مثل «الحداثة فى ميزان الاسلام»، حيث يوهم

العنوان أن فاعل الخطاب، ابتداء، هو الناطق باسم الاسلام حصراً، على نحو يفضى إلى إيهام أن الخطاب المنطوق فى الكتاب هو خطاب الإسلام، اطلاقاً، وليس تأويلاً من التأويلات الاتباعية التى تؤكدها خطبة الكتاب، حين نقرأ- بعد الحمد والإستعاذة.

وبعد، فان الله شرف هذه الأمة حين بعث فيها نبيه وأنزل كتابه، وجعلها خير أمة أخرجت للناس، تأمر بالمعروف وتنهى عن المنكر، متبعة لامبتدعة». (١١).

ويلفتنا ذلك إلى مايقوم عليه عنوان (الحداثة (فى ميزان) الاسلام» من اضمار لتقابل ضدى يرتبط بالثنائية المصاحبة لدلالة كفتى «الميزان»، حيث التناص الذى يشير به «الميزان» إلى الشريعة التى يتناصف بها الناس، وإلى قياس الأعمال يوم القيامة واظهارها على رؤوس الاشهاد، فى التقابل الذى تتضمنه الآيتان: «والوزن يومئذ الحق فمن ثقلت موازينه فأولئك هم المفلحون، ومن خفت موازينه فأولئك الذين خسروا أنفسهم با كانوا بآياتنا يظلمون» (٨-٩/ الأعراف). واذا وصلنا الدلالات المتناصة لدال الميزان بالدلالات المصاحبة لدال (الاسلام» نجد أن دلالات الاضافة- «ميزان الاسلام»- تتناص يدورها، على نحو يضع «الاسلام» و-ومن ثم- «الهداية» فى إحدى كفتى الميزان ويباعد بينها و«البدعة»، «الضلالة» اللتين تقعان فى الكفة المقابلة، فتتعارض الحداثة مع الاسلام (الاتباعى) وتهبط بها كفة ميزانه مع «البدعة» و «الضلالة» إلى «النار» حيث فريق من حق عليهم الضلالة إنهم اتخذو الشياطين أولياء من دون الله ويحسبون أنهم مهتدون» (٣٠ الأعراف).

هذه النتيجة هى مانطقه كتاب «الحداثة فى ميزان الاسلام» اذ تغدو الحداثة قرينة الخروج على الأصل الثابت (اسلام- الاتباع) حيث يتضمن معنى «الضلالة» الإنحراف عن الطريق المستقيم، فلازم معنى الضياع والجهل، والتلف والهلاك، فى شبكة من الدلالات المتناصة التى تتناقض فيها الضلالة مع الهدى والضلال مع الحق. ويغدو الضال قرين الشاة التى فارقت القطيع، حين يضلها الشيطان عن طريق الاتباع إلى تيه الابتداع المفضى إلى الهلاك.

وللهلاك دوال متراكبة فى هذا الكتاب، ولكنها تدور فى ثلاثة حقول دلالية متصلة. أولها الكفر والإلحاد فى دائرة الدين، وثانيها الانحلال والانحراف فى دائرة الأخلاق، وثالثها العمالة والخيانة فى- دائرة الأمة. وهى الدوائر التقليدية التى يرمى بها كل من يخرج على اطار السائد فى الثقافة العربية، منذ هيمنة أهل النقل من أنصار الإتباع(٣٠). ولكن ليس تكرار الاتهام هو المهم فالأهم ماينطقة ويصاغ به.

واذا توقفنا عند الدائرة الأولى وجدنا أن مايجمع أهل الحداثة هو التمرد والانحراف عن دين الله والرفض لشريعته»(٢٦) فأول «ملامح انطلاقتهم الحديثة هو استبعاد الدين تماماً من معاييرهم وموازينهم بل مصادرهم»(٢٩) وتحت ستار الحرية فى الابداع، يهاجمون اللغة العربية «لعلمهم أن هذه اللغة هى وعاء الشرع»(٤٥)، ان الحداثة- بعبارة أخرى- «منهج حياة جديدة يسعى دعاتها لإحلالها مكان الإسلام عقيدة وسلوكاً ونظاماً للحياة فى هذه البلاد»(٦٥). وهى تتضمن «الإستهزاء بالإسلام كدين... والنيل من رسوله صلى الله عليه وسلم أو كتابه الكريم»(٦٨) و«انتهاكاً لقدسية القرآن وحرمته وإبتذالاً لما اختص به على مر العصور

والدهور». (٧٦).

هذه الأوصاف للحداثة والحداثيين بالكفر تقوم على تخييل إرهابي، يتصل بما يمكن أن يمارسه الخطاب من قمع، أو يعكسه من سلطة، خصوصاً حين تتراصف في هذا الخطاب دوال عنف، ذات قدرة قمعية إرهابية، حاسمة من حيث ماتفجره أو تحركه من عمليات تناص لسياقات ونصوص، تنشط في لاوعي مستقبل الخطاب على مستويات متعددة، تعمل على تفاعلها بنية الثقافة التي يغلب عليها الإتباع والتقليد، وبنية الدولة التي يغلب عليها التسلط والقمع، وبينة المجتمع الذي يغلب عليه الخوف والإذعان، وذلك في متوالية تؤجج عمليات التناص الديني السياسي الإجتماعي في لاوعي المتلقي، حيث تتجاوب المخزونات اللاشعورية الملازمة لسلطة الدولة الإرهابية وأجهزتها القمعية وعنفها اللانساني، والمخزونات المصاحبة للقيم الدينية، حيث الخوف من عذاب القبر والرعب من نار الآخرة،والمخزونات التي تتضمنها القيم الاجتماعية، حيث لاتختلف فضيحة «الأحداث» عن معرة «الإنحراف» عن الجماعة،وأخيرا سياقات الدلالات المواكبة لثقافة الإتباع والتقليد، حيث التصديق أسرع من الشك والتسليم أسهل من الإنكار، والإذعان أيسر من التأبي.

وإذ تلعب دوال التكفير دورا إرهابيا في هذا المجال، بكل ماتثيره وتستثيره، في نفوس الأتقياء الذين لايعرفون سر المخايلة، فإنها تحول بينهم وأي رغبة في التعرف أو التساؤل حول الحداثة، أو الحداثيين، فمن ذا الذي يريد أن يقترب من الكفر، أو يمارس الإلحاد؟ ومن ذا الذي يمكن أن ينتهك قدسية القرآن أو «رفض مفهومات الشريعة الإسلامية؟ وأهم من ذلك أنها تسقط خاصيتها القمعية على من يتلقاها من هؤلاء الأتقياء وتنقلهم من الإنفعال إلى الفعل، ومن النزوع إلى السلوك، وتتصاعد بالنفور من الحداثة ليغدو فعلا قمعيا ازاءها، بإستفزاز المتلقي بالأقاويل التي تسبق بالإنفعال رويته، وتسبق بالتصديق شكه، وفي الوقت نفسه، توقع الإرهاب في نفوس الحداثيين بوصفهم بما لا يمكن أن يغفر لهم. وهل بعد الكفر ذنب يمكن أن يغفر للمرء؟. ومن ذا الذي يمكن أن يتصف بهذه الصفات التي تجعل منه عدوا لله والسلطان والأمة؟

في هذا المجال الذي يمارس فيه الخطاب عنفه الإرهابي، تلعب المرأة دورا لافتا، من حيث هي الرمز الأخلاقي البؤري الذي تفضي إليه صفات العفة والعرض والشرف. ولايختلف التعريض الغليظ بزوجات الحداثيين، في هذا المجال، عن اللمز الخشن بمبدعات الحداثة، مما يعاقب القانون على نقله، ويعف القلم عن ذكره، ويدخل في باب قذف المحصنات. وعد عن النص الأول في هذا المجال، فالمهم تأكيد سطوة النص الثاني وإيقاع التصديق به عن طريق التخييل بقبح نقيضه، والكذب المتعمد في هذا القبح بما يعدي بالمتلقي الذي لايعرف الحقيقة من الإنفعال إلى الفعل العدواني، فالغاية تبرر الوسيلة، والتخييل يغذي تسلطية اللاوعي الذكري المهيمن على ثقافة المتلقي بعبارات من مثل:

«هل انتهى رجال الادب عندنا حتى تقف ناشرة لشعرها، تلقى الشعر أمام ألف شاعر وأديب من مختلف بقاع العالم»(ص١٢٢)

ويشي باحباط جنسي مكتوم، يغري بتحليل فرويدي لأعراض الخطاب كله، ولكن أهم من هذا

التحليل- الآن- أن نلتفت إلى مايقوم عليه مبنى الخطاب القمعى نفسه من مفارقة تقودنا إلى وسيلته الأخيرة التى تعنينا فى هذا البحث.

إن إتهام الحداثة والحداثيين بالكفر والإنحلال يقوم على مقدمة الإبتداع الذى ينحرف عن الإتباع، وهى مقدمة تتضمن دلالتى القصد والعمد بما يؤكد وعى الأنا المبتدعة بفعلها واستطاعتها القيام به، بالمعنى الذى يجعلها مسؤولة عن فعلها، مستحقة العقاب عليه، وإلا فلا معنى لمسؤولية أو عقاب. ولكن إذا تركنا المقدمة إلى النتيجة بدهتنا المفارقة التى تنفى الوعى والاستطاعة معا، ومن ثم القصد والعمد، وتترك مسؤولية الأحداث معلقة فى الهواء، خارج الأنا المبتدعة، حيث «الآخر» الذى يوسوس فى هذه الأنا، ويجعل منها أداة فعله. ان الحداثيين الضالين ينحرفون إلى الكفر والإنحلال ومن ثم العمالة اتباعا لا ابتداعا فى حقيقة الأمر، فهم يقلدون حداثة الأخر، ويحاكونها، ويستبدلون الذى هو أدنى بالذى هو خير، حين يتركون تقليد الأصل الموروث إلى أصل مغاير مكتسب، فحداثتهم تقليد لبدعة أجنبية وضلالة وافدة.

هنا، تبرز صورة «الاخر» غاويا، غازيا، شيطانا يضل من يتبعه، وهو مادى، ملحد، علمانى، «أبن الصهيونية» و«شياطين الإنس من الماركسيين والوجوديين والبنيويين» يصل أوروبا الغربية بأوروبا الشرقية وأمريكا بالصين، فى شبكة من الغواية التى تضم «وثنية اليونان، وأساطير الرومان، وأفكار ملاحدة الغرب» (١٧) والشاذين من أدباء الغرب الذين لايكتبون أفكارهم إلا فى أحضان المومسات أو أمام تمثال ماركس»(١٩) و«نظريات دارون اليهودى ربيب المحافل الماسونية وابن الصهيونية والمثلوجيا المنكرة للوحى»(٢٧)... الخ

ان الملامح التى تتشكل منها صورة الآخر- فى مثل هذه الأقاويل- ملامح وهمية فى مخالفتها للمعقول، أشبه فى علاقاتها بعلاقات التشبيه الوهمى، وهى تنبنى كما ينبنى غيرها من الصور التشبيهية التى يراد بها تقبيح المشبه فالمقصود بهذه الصورة للآخر ماتوقعه من تقبيح له فى نفس المستقبل، وذلك بحشد الصفات المذمومة المرذولة دينا وعقلا وخلقا وعرفا... الخ، والصاقها بهذا الاخر، على نحو تتسرب معه عدوى القبح من الصفة الى الموصوف، ومن المشبه به إلى المشبه، بما يحقق انفعالا من غير روية إلى جهة الإنقباض عن هذا الأخر، والتخلى عن طلبه أو اعتقاده، ومن ثم النفور منه، والإنفعال بهذا النفور بما يعدى بالإنفعال إلى الفعل العدوانى. وتلك عملية لاتفارق المعنى المنطقى للتخييل فى النهاية، من حيث هو عملية مقايسة تنبنى من مقدمات مخيلة، تسبط النفس نحو أمر أو تقبضها عنه، بما توقعه فى النفس من محبة لهذا الأمر أو نفور منه. و«القائمة الخبيثة»، فى هذه المقايسة تضم «مزايل الحى اللاتينى فى باريس أو أزقة سوهو فى لندن»، وتتصل بكل من هو «ممعن فى الضلال وبعيد عن الحق، حيث «سارتر وعشيقته البغى سيمون دى بوفوار» «جنبا إلى جنب» «دارون اليهودى ربيب المحافل الماسونية وابن الصهيونية» و«هيجل الفيلسوف المادى الملحد»(؟!)، الذين «تظهر رائحة أفكارهم تزكم الأنوف المؤمنة» فهى أفكار نبتت فى «المياه العميقة العفنة التى سقت بذرتها الخبيثة فخرجت ثمرتها مرا لايساغ ولايستساغ».

وليس المهم فى هذه «القائمة الخبيثة» أن يكون هيجل- على سبيل المثال- «فيلسوفا ماديا ملحدا» حقا، أو أن يكون «ديفيد كوبرفليد» أحد المفكرين

فى الغرب صدقا، فالأهم أن تتراكم الصفات المقززة وتلتصق بالموصوف، وتؤدى المجاورة دورها الإيحائى المعاكس، وتتراصف الصور المنكرة للمشبه به بما يدنى بها والمشبه الى حال من الإتحاد، فيقع التقبيح ويكتمل التخيل.

مصادر البحث

١- فؤاد زكريا، الحقيقة والوهم فى الحركة الاسلامية المعاصرة (القاهرة ١٩٨٦) ص٢١-٢٦.

٢- ابن المعتز، كتاب الأداب (ت. كراتشكوفسكى) ص ٩٢.

٣- مواقف (العدد ٥٤ ،ربيع ١٩٨٨) ص ٤-١٢.

٤- راجع محمد جلال كشك، السعوديون والحل الاسلامى- مصدر الشرعية للنظام السعودى، القاهرة ١٩٨١.

٥- راجع ابن الجوزى، «تلبيس ابليس (القاهرة ١٣٦٨ ه) ص ١١-١٨ والصابونى، الرسالة فى اعتقاد أهل السنة وأصحاب الحديث والأئمة (الكويت ١٩٨٤) ص ٥٦ ,١١٣، والملطى ،التنبيه والرد على أهل الأهواء والبدع (بيروت) ص١٢.

٦-ابن الجوزى، السابق، ص١٦

٧- ابن أبى يعلى، طبقات الحنابلة (القاهرة ١٩٥٢) ٢/ ٢٢.

٨- راجع أدونيس، الثابت والمتحول (بيروت ١٩٧٤-١٩٧٨ فى ثلاثة أجزاء) الجزء الخاص بتأصيل الأصول من الكتاب الثانى- وانظر حسن حنفى من العقيدة الى الثورة (القاهرة ١٩٨٨ فى خمسة مجلدات).

٩- الشاطبى، الموافقات فى أصول الأحكام (دار الفكر للطباعة د. ت) ٦٢/١ وانظر البيجورى، تحفة المريد على جوهرة التوحيد (القاهرة ١٩٣٩) ص٩٠.

١٠- راجع كتابه الذى ترجمه سعد زهران بعنوان: الانسان بين المظهر والجوهر، عالم المعرفة، الكويت، أغسطس ١٩٨٩.

١١- عبد العزيز بن عبد الله بن باز، الحجاب والسفور فى الكتاب والسنة (بيروت - القاهرة ١٩٨٦) ص ٢٧.

١٢- تلبيس ابليس، ص ١٣-١٤.

١٣- النص من تسجيل صوتى كان يوزع فى السعودية ونشرته مجلة «الناقد» العدد الأول، ص ٣١-٤٦.

١٤- محمد جلال كشك. السابق، ص٥

١٥- راجع خلدون النقيب، الأصول الاجتماعية للدولة التسلطية فى المشرق العربى، الفكر المعاصر، العددان ٢٧- ٢٨، خريف ١٩٨٣.

١٦- انظر فى وصف بنية هذه الدولة وتحليلها كتاب خلدون النقيب. المجمع والدولة فى الخليج والجزيرة العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ١٩٨٧.

١٧- ونسمع:

«النظرية هنا مجموعة حقائق موجودة، أو موجودة أصولها، وصياغة جديدة لمفهومات قائمة فى الأذهان وربما مبعثرة فى صفحات متباعدة فعندما نقول: النظرية الإسلامية فى الاقتصاد، أو نظرية الإقتصاد الإسلامى، وانما نسوق مجموعة القواعد الإقتصادية التى أقرها الإسلام... والأمر نفسه فى نظريات الاجتماع الاسلامية، والسياسة الإسلامية والأدب الإسلامى.. لايعدو أن يكون

صياغة مناسبة لمفهومات أساسية موجودة، ومواجهة لمتغيرات العصر وحاجاته الجديدة والتعامل معها بمنهج لايأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه». راجع عبد الباسط بدر، مقدمة لنظرية الأدب الاسلامى (جدة ١٩٨٥) ص٩-١٠. وقارن بما كتبه محمد أحمد حمدون، نحو نظرية للأدب الاسلامى (جدة ١٩٨٦)، وصالح آدم بيبلومن قضايا الأدب الاسلامى (جدة ١٩٨٥).

١٨- أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة (بيروت ١٩٧١) ٢/٤٥٢.

١٩- أدونيس، الشعرية العربية (بيروت ١٩٨٥) ص ٩٥-٩٦.

٢٠- أدونيس، فاتحة لنهايات القرن (بيروت ١٩٨٠) ص ٣٢١.

٢١- عوض بن محمد القرنى، الحداثة فى ميزان الاسلام (الجيزة ١٩٨٨) ص ٤٠، ٤٣، ٤٨.

٢٢- السابق، ص ٥١، ٥٤، ٦٧ وستتم الاشارة بعد ذلك إلى المرجع فى المتن بين معقوفتين.

٢٣- عبد الله الصيخان، هواجس فى طقس الوطن (بيروت ١٩٨٨) ص١٠.

٢٤- مجلة الناقد، السابق، ص ٣٨

٢٥- مقال بعنوان المقالح شاعر الرموز المرفوضة، مجلة الدعوة، ١٣/١٠/١٤٠٩ ص ٣٣.

٢٦- مقدمة لنظرية الأدب الاسلامى «السابق» ص ٥٩.

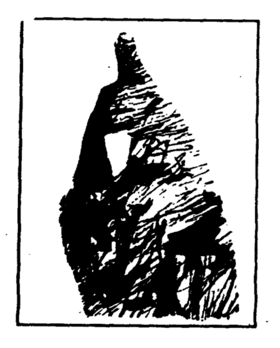
٢٧- عبد العزيز المقالح، الكتابة بسيف الثائر على بن الفضل (بيروت ١٩٧٨) ص ٤٦- ٤٧.

٢٨- السابق، ص ٥-٩.

٢٩- استخدام مصطلح «التخييل» بمعناه المنطقى القديم الذى يناقص العلم ويرادف الايديولوجيا، من حيث هى وعى زائف، فذلك هو معنى التخييل الذى قصد إليه الفارابى حين جعل القول «المخيل» نقيض القول البرهانى الذى يفيد العلم اليقينى فى المطلوب الذى نلتمس معرفته، والذى لايمكن أصلا أن يكون خلافه. ووصف الخييل بأنه عملية:

«تستعمل فى مخاطبة انسان يستنهض لفعل شىء ما باستفزازه اليه وايتدراجه نحوه: وذلك اما بأن يكون الإنسان المستدرج لا روية له ترشده فينهض نحو الفعل الذى يلتمس منه بالتخييل فيقوم له التخيل مقام الروية، وأما يكون انسانا له روية فى الذى يلتمس منه، ويؤمن اذا روى فيه أن يمتنع فيعاجل بالأقاويل الشعرية لتسبق بالتخييل رويته حتى يبادر إلى ذلك الفعل، فيكون منه بالعجل قبل أن يستدرك برويته مافى عقبى ذلك الفعل، فيمتنع منه أصلاً، أو يتعقبه فيرى أن لايستعجل فيه ويؤخره إلى وقت آخر» الفارابى، احصاء العلوم (القاهرة ١٩٦٨). ص٨٤-٨٥.

٣٠)راجع على سبيل المثال ما قاله ابن قتيبة عن المعتزلة فى كتابة تأويل مختلف الحديث، القاهرة ١٣٢٦هـ.



قصة

رائحة شبق

فهد العتيق

(١)

تشاهدهم هناك دائما على ظهر صخرة واسعة... تطل بكبرياء على الحى المكتظ. المصلون عندما يخرجون من المسجد يستحمون بشمس الشتاء اللذيذة. حولهم الاطفال يثيرون التراب وهم على الصخرة خلف جامع الحى فى الاوقات مابين الظهيرة والعصر. كل ينفث متاعبه من صدره او يتلذذ وهو يستمع الى متاعب الاخرين يتحدثون عن سفاهة الشباب وعن عقول النساء الصغيرة وفساد الأزمنة... والأطفال وسفور الفتيات الجميلات. وعن قلة الحيلة. عن كل شيئ على أرض صخرة عجوز تلمع تحت الشمس.

(٢)

الشيخ عبد الكريم ينهض من جلسته بين الجماعة. ينهض بوقار وهدوء متصنع. فى يده اليمنى مسبحة وفى يده اليسرى كومة من حصى صغير. يذهب إلى طرف الصخرة فى مشية احتفالية متبخترة. وهو ينظر إلى السماء ثم يلتفت بهدوء الى الجماعة يومى للشيخ مبارك الذى يأتى إليه على عجل. يقول له الشيخ عبد الكريم مطمئنا: وظيفة مؤذن المسجد لك من الآن.. يبتسم الشيخ مبارك بفرح .يفرك أصابعة بتوتر ويربت الشيخ عبد الكريم على كتفه ويطلق صوتا خشنا من صدره كأنه كحة مفتعلة ويومئ له بالانصراف بظهر أصابع كفه اليمنى.

(٣)

نهضت غالية. ابنة الشيخ مبارك من فراشها فى العصر مذعورة كفأرة. ذهبت الى دورة المياه اغتسلت عادت إلى غرفتها. وقفت أمام المرآه تأملت وجهها العظيمى وجسدها اليابس. ولمحت فى المرآة أيضا طيفا جميلا لشاب يكتب على راحتها اليسرى حرفين صغيرين باللون الوردى. تذكرت فيلما عربيا رأته منذ زمن. وقفت مشدوهة تتأمل مشهدا عاطفيا ساخنا على رصيف مكتظ بالحياة. ضحكت ثم عادت إلى فراشها.

(٤)

فى الضحى تسلل خالد ابن الشيخ عبد الكريم، اقترب من شمس الصغيرة. ابنة الشيخ مبارك. وضع كفه بكفها ووضع بكفه الأخرى بين صدرها والقماش عشرة ريالات مشيا خلف الدار دخل بها إلى بيت مهجور بلا سقف تصب عليه السماء نورا قوياً من شمسها.

(٥)

فى الظهر سمعت غالية صوت عربة تقف أمام الباب. أطلت من النافذة. كانت العربة محملة بأكياس الخبز والسكر والشاى. انقبض صدرها الصغير وأحست بالدم كالماء البارد يمشى فى عروقها.

(٦)

بعد صلاة الظهر قال الشيخ عبد الكريم للشيخ مبارك مؤذن المسجد الجديد منذ الآن أنت مؤذننا. وضحك. أنت ديكنا الكبير وعليك أن تنتقل فورا إلى الدار الجديدة، ثم إنه ربت على كتفه وسلمه رزمة من الاوراق المالية.. وقال له: سوف أشرب قهوتك هذا المساء فى دارك و... غمز له غمزتين ضحك لهما الشيخ مبارك بنصف أسنانه السوداء. فارتفعت فى فضاءات الحارة مع الغبار. رائحة غريبة شمها باندهاش ولغو جميع سكان الحارة.

(٧)

فى البيت قالت غالية... ابنة الشيخ مبارك لأمها: رأيت فى المنام أن شيطانا على حمار أبيض. جاء يتقدم الى أبى من أجلى نفثت الأم فى صدر ابنتها. وقرأت آيتين صغيرتين فى هذه اللحظةالأب و الشيخ يدخلان الى البيت.. وكان لصوت أقدامهم وقع الحوافر. وكان للحارة رائحة تشبه رائحة التيوس الشبقة.

قصة

ترنيمة لفاصلة الأبيض

يوسف المحيميد

كل النساء يمتطين أذرعة رجالهن، والفندق يرقص أو يغنى..

يسيرون فى جلبة تزرعنى فى الدائرة، والوقت يكاد يغلقنى للدائرة.. تتساقط أشيائى وأوراقى والذكرى. أرسم الدائرة: كتف عار. ساق أملس كالرخام، ومؤخرات تبتهج فى غباء غابر قاتم.

وجوه تلمع فى الظلام، شفاه مرسومة بحذاقة وإبداع، كل هذا الليل يخرج... يخرج...

وحدى، والبهو شبه خال إلا من عباءة يلتف حولها جسد كالقبلة الأولى. يختفى جبين أزرق خلف أردية أفقدها فى وقتى، وأعشقها كل مساء يبرق بالطلاء..

قدماها تخطوان بثقة ليلية.. ذلك الهدوء الذى يقتلنى، ويسحبنى من جلبابى للذكرى.. كل شئ فى المرأة المتكئة فى ركن البهو البعيد خلاصة امرأتى النابتة فى أعماقى:

الحذاء.القميص. الأكف. المشى. التوقف. الإنتظار. التوجس...

حتى العباءة هى، وفاصلة الأبيض هى، و...و... وكل شئ... هى.

أقبلت عاملة الفندق- والتى يوحى أنفها المنغلق وعيناها الضيقتان بأنها أسيوية- وهى تحمل آنية وكأسين من الشاى. كنت أتمدد على الأريكة الأنيقة، وصديقى يفتل ذقنه بشرود يمزقه صوت العاملة وهى ترحب بنا للمرة الألف..

بدأت تسكب الشاى فى كأسى أولا، وتبتسم فى وجهى غير مكترثة بحزنى. حكى صديقى

معها بالجليزية ركيكة... أيضا بادلته أياها.. لم يكن يستجدى، ولم تكن تتمنع...بل إنى أصبحت أنا المستجدى الأول على لسانه البارد، ولكن ذلك لم أعره أى اهتمام، مقابل أن أظل خارج الدائرة.

فى الركن الثالث المقابل للركن الذى أجلس فيه مع صديقى، والمجاور لركن المرأة وطفلة صغيرة، كان يواجهنا صدغ رجل حليق يراقبنى بعمق، وحين أواجهه يهرب بعينيه...بل بوجهه كله...

لم يكن هناك مايدعو لتلك الملاحقة المزعجة، وحين سألت صديقى أفاد بأنه ربما لمنظر ساقى المكسوة بالشعر الكثيف والمطروحة على الطاولة المقابلة، فابتسمت.

لم يكن البهو الفندقى يحفل باجساد كثيرة تدور وتدور كما يرى صديقى، بل كان كل شئ أمامى: المرأة ورائحة الأبيض، والرجل الحليق. الطفلة بدأت تركض، وصوت الحذاء يقرع ذاكرتى المتعبة، وينفضها..

تنتصب المرأة، وتتعاقب الفواصل المشى نحو الوسط. تحنو عليها... تمتد يداها بلون يداخلنى، ويغرس فى صدرى ألف هاجس، وأغنية عاشقة للقبيلة.. تجتمع يداها على رفع العباءة من أعلى الكتف حتى هامة الجمجمة، وخلف الأسود.. الأسود:

تلمع الأعين الماثلة...

كل شئ فاحم فى المساء... العرى والغضب والدخان المتصاعد حولى، ولم يبق سوى غناء فى الذاكرة.. الذاكرة الباكية على شئ ينازعها، ولا أحد. لاجسد...

لا انشطار فى الدماغ الحلول كلها ضاعت، والوصايا الغارقة فى حلم وتجارب وهذيان:

«ستنسى كل شئ، فقط ابتعد».

بدأت حركة غريبة فى ذلك البهو، والعمال فى الفندق يتكاتفون، ويحملون الطاولات من مكان لست أعرفه، ويجمعونها فى الفراغ مابين الأركان الأربعة، وكان الركن الرابع يخلو من زبائن الليل، بل أن جهاز «البيانو» يحرم الجالس خلفه متعة الإستمتاع والترقب.

دخل رجلان من البوابة الزجاجية، وبينهما امرأة فى عقدها الثالث تبرز ملامحها قمة الفرحة والنشوة، وكل منهما يتشبث بأحد ذراعيها، وحين توسطوا البهو بدأوا يشيرون بأكفهم، ليحيوا آخرين فى المطعم الداخلى أعلنت أعينهم البارزة- مثل غيرهم- نهاية ارتباطهم بكل ما يحيط بهم.

ازدادت حركة الفندق حين ازداد الظلام، وكل عبوات السكر فارغة أمامنا، وصديقى يحاول أن يطلب من عاملة الفندق عبوات جديدة، وجسدها النحيل يمر من جانبه دون أن يلبى نداه... ربما لطريقته الغبية فى الاستجداء الأول.

لاتزال نظرات الرجل الحليق تلاحقنى من هامتى الحزينة حتى أقدامى الممدة على طاولة الشاى المنخفضة بموازاة المقعدة، وحين لمحته عيناى، اعتقدت أنه بدأ لا يعبأ بى ونظراتى القلقة ولكن عرفت أنه يدخل فى هواجس أخرى حين استدرك فجأة، واضطرب، وهرب بوجهه المتراخى.

لم تستمر تلك الملاحقة المملة، فقد كان اغماض عينى كفيلا بتركه المكان، والبحث عن مكان

آخر.

الليل يرقص أو يغني، وغناء الجمجمة يخرجني من حصار الدائرة . ساق فوق أخرى. فاصلة الأبيض تبرق من خلال انعكاس الضوء، وطرف العباءة الفاحم يكثف الأبيض.. الأبيض... ويكون أبيض...

تنساب يدها إلى الأمام. تلتف حول الكأس الباردة الندية، وترفعها للوجه الوضئ. بالأخرى تبعد الأسود قليلا. وفى صدرى تشتعل جمرة: الجمرة الأولى فى خطاى.

يصير الليل الأبيض لى، والدائرة تموج حولى فى صرخات وصيحات تأتى من أماكن عديدة: المطعم الداخلى. الزاوية المظلمة عند مدخل الفندق. المكان الباعث أغنية شرقية سريعة الإيقاع. الرجفة والركض والأضواء المتعاقبة ذات الألوان المختلفة.

يهبط البهو رجل ثوبه أبيض، ورأسه مكشوف. يحمل طفله الباكى، ويذرع البهو فى محاولة غاضبة لتهدئته، وحين يمل يتجه إلى الركن الساكن أعماقى، ويداها البضتان تمسدان شعر الطفلة لإعادة ترتيب الخصلات المتناثرة، وترتيب الوقت الممزق. بصوت يداخله انتحاب الطفل:

- لنصعد الى الغرفة.

يصعد قلبى، ويصعد، ترقص فيه كل الطقوس الساكنة فى الذاكرة: الحذاء القميص. الأكف. المشى. التوقف. الإنتظار. الارتشاف الصعود...

ألملم أشيائى. أرتب أوراقى، أبحث عن رؤاى فى غرفة غامقة غارقة فى حصارى.

أمشى نحو المصعد، وخلفى تخفت الأصوات التى تستمتع بالوقت الملقى على الشاطئ الغافى فى سكون.

يثقب جمجمتى الرملى لحن شعبى حزين،، وحين وصلت المصعد اقتربت بمفتاح غرفتى من بابه الحديدى، وكل هواجس الأرض تضاجعنى. استدركت، ووضعت اصبعى على الزر الزجاجى، ليضئ، وانتظرت.

إنفرج باب المصعد الخالى، ودلفت إلى الداخل، وانغلق الباب، ليخمد كل الصراخ والضوضاء فى الدور الأرضى. انطلق المصعد إلى الطابق العاشر، وعشرون فكرة تخالجنى للسفر الى فاصلة الأبيض، والنوم حيث لابحر ولاصراخ.

نص قصصي

تنويعات أولى على الحدث

أحمد بوقرى

«أن الحرية كل لايتجزأ»
نيلسون مانديلا

النقى

فى متأخر العصر والأوان
وفى العاشر ماقبل الألفين
يخرج‌شبحان، يلفهما ضباب الصباح
هو، ممسكا بيدها «واثق الخطوة، يمشى ملكا»
وهى ، يختلط ضحكها المتقطع بإيقاع جسدها ، جذلى كشجرة عتيدة إهتزت
فى هبة ريح
متسامقان
متكاملان
تتناسق خطواتهما
ويجتاز ان آخر بوابات الظلام
كذرات ثلج متساقطة، يغمر هما ضوء الفجر الفضى.
فتشتعل وردة رأسه بالابيض للتلجى.
وجهٌ طفولى
وظل ابتسامة يعتريه حتى منابت شعر رأسه

تصارع عيناه دفقات ضوء عبقة وتلف جسده الناحل غلالة من نسيم
دافئ
يستهق
ويعب صدره المنخور بالسل حفنةً هائلة منه، فتمتلئ شرايينه الرطبة بذرات نفثتها أنفاس متهدجة على الرصيف المتنفض.
يصرخ
ويصرخ، صرخته الأولى، ضحكة متفجرة، تناثرت شظاياها فأصابت بعدواها ماأصابت:

مشهد أول

(اقهقه، بالعدوى. أقترب من شاشة التلفاز أكثر. أحدق بإعجاب لامثيل له. أطلق صيحة نصر. ارسم فى الهواء.. فى وجه الشاشة رقم ٧ اصفق.. وأصفق حتى تحمر كفاى).
..شيخ له وجه طفولى ينحنى ويهمس فى أذن إمر أته المنتشية:
قال:
- كأننى طفل أولد للتو ياووينى؟!
قالت:
- كان لابد أن يحملك السجن جنبينا كل هذه السنوات العظيمة.
تعثر قدمها بحجر صغير على الطريق فأزداد التحامهابه، وهما يهرولان نحو الضياء الثلجى.
قال مواصلا حديثه القصير معها:
- أترانى ولدت فى الزمن المناسب ياوينى؟!
قالت:
- هو زمنك انت فقط.
قال:
- أقانون جديد للطفولة الشائخة هو؟!
قالت:
- نعم...نعم ايها الشيخ... قانون حياة جديدة انت صانعه!
- أنا أم انت
«وضحكا ضحك طفلين معا» .. ضحكة نقية عاليه فبانت اسنانهما لؤلوات فى خلف الشفاه المتلثة الرطيبة. ودمعت عيناه البراقتين ورفع قبضته فى الهواء كأنه يمزق آخر خيوط الظلام المتسللة.
وغابا فى الجموع. شمسا تتجزأ لرغيف خبز طازج. شمسا طليقة أخذت تذرب فى عيون الصبايا السود هناك فى ضواحى سويتو المضيئة الآن بأزهار الدم والوحل الجاف.

و«للحرية الحمراء باب»
لكل يد مضرجة يدق)
أحمد شوقى

المتسق

امتلأ الأستاد الرياضى عن آخره. لوحت الأعلام. إرتفعت الصور.
وطار فى الفضاء الازرق حمام
الجموع الملتحمة كانت تهزج. ترقص. تمارس غبطتها على ايقاعات الطبول المرتفعة
تبدو ساحة الملعب الكروى مزدانة بالأخضر وقد خلى منها اللاعبون والكرة والحكام وبدلا من ذلك إنتصفت الساحة منصة خشبية علتها مكروفونات كثيرة وبدت كجواد مسرج الصهوة.
شامخا دخل الساحة فوقفت الجموع محيية. إرتفعت ايقاعات الطبول وتواترت الأهازيج المعتقة برنين الغابات واختلطت بصفير الصبيان والصبايا السود
قبضتاه المعروقتان ارتفعتاً فى الهواء وقد اكتظ وجهه بفرح العمر المتبقى. دار دورة كاملة حول الملعب، وامتدت الأيدى المتقشرة كأنها تريد ملامسة صدغيه
حيا، وأحنى رأسه، ثم رفع قبضته فى وجه دى كليرك الذى اقتعد هو وزباينته الصفوف الأولى وقد غابت اعينهم خلف نظارات سوداء سميكة.
تهدجت الانفعالات
تم انحبست الأنفاس نستمع للصوت المعتق القادم تواً من أقبية رطبة عتمة.
وتدفق خمريا:
«أيها الأخوة
ايها الشرفاء
اعلنها عليهم من هنا. من على هذه المنصة
وامام هذه الجموع المتعطشة للحرية
فليسمع من يسمع
وليع من يعى
أننى لست الآخادم لكم
خادم للشعب كله، أسوده وابيضه
وولادتى الآن هى ولادتكم انتم
وأنتم .. انتم
لن تكونوا بعد اليوم خدما لهم
لن
فلنتعاون كلنا فى خدمة وطننا الأم

فلنتعاون.. »

مشهد ثان

«حبست انفاسى وصرت اصغى بشغف كبير. تناولت جهاز الريموت كنترول وزدت من كمية الصوت. وضعت أصابعى اليمنى على صدغى ومددت رجلى على الطاولة الأنيقة أمامى. طرق عامل الخدمة تناهى إلى بعد أن طلبت من خلال الهاتف شيئا متلجا يبترد له جوفى، الطرق على الباب يزداد وأنا منتبه بكليتى إلى الخطاب الهام.. صرخت أن يضع الصينية عند المدخل ويذهب يبدو أنه فهم. اختفى الطرق.. وارتفع صوته مجلجلا مدويا.. وجلست ساكنا أعب من دخان غليونى... »

« أيها الاخوة:
إننا لن نتهاون
لن نقول نعم
ان حريتنا لاتتجزأ لاتتجزأ ابداً
وأن ما أخذ بالقوة لن يسترد الا بالقوة
هذه الحقيقة التى يجب أن نعيها الآن.
الحرية كلها لنا
الهناءة كلها لنا
او المتاعب كلها للمغتصب الأبيض، وياجيل مايهزك ريح »...

مشهد ثالث

«غلبنى النعاس، فنمت جالسا على الاريكة بعد أن طال انتظارى لعرض مباراة كرة القدم الفاصلة فى بطولة كأس القطب الجنوبى»

....

يتلمس دى كليرك العنصرى الأبيض وجهه كأنه يمسح بقايا بصقة. يرتبك الحضور فترتفع اصوات ضجة من بعيد.

ترتفع اصوات صراخ حادة محترقة، ودوى طلقات متقطع ووقع اقدام الجنود الغليظة تتناهى إلى سمع الخطيب الأشيب.

«هاهى: سويتو تنتفض
قباطية تقاوم المذبحة أيها الزمان
ونحن لن نستسلم»

يتوقف الخطيب، يضع نظارته على المنصة، ويغادر الملعب وقد ازداد اضطراب الحضور. يخرج

عجلا يلتان فى احياء سويتو الدامية. ويلتحم مع الجموع المقاومة ويحتدم التصعيد يناوله طفل اسود بزجاجة حارقة ،يقذفها فى وجه ابيض ، يناوله آخر ببضع حجارة ويقذف بها على الدبابات المتقدمة نحو الحاجز البشرى المهتاج، تقذف هى بحممها فى الصدور ويتساقط الاطفال كالفراشات الملونة.

يسقطَ نلسون
بقرب عشبة مبتلة
تخترق قلبه ستٌ وعشرون طلقة بيضاء
فينسكب الدم الخمرى
ويرتمى الصوت زبدا بقرب فمه
يسقط باسل بالقرب من حبة برتقالة
جافة فينسكب دمه الذهبى بقرب او انى امه الصدئة
نهران من الدماء يتقاطعان على أسفلت الشارع الحجرى
فيتناول «دى كليرك» كأسا مترعة من الدم الخمرى
وتناول شارون كاسا أخرى تفيض بدم باسل الذهبى
رنين الكأسان فى ليل سويتو يعلن بدء إحتفال مشترك
يتبادلا الزنجاب بلذة على ايقاع طبول رثيبة رتيبة قادمة من الزمن الغابى.

الأجوف مذبوحا

ياطليق السجون
فى المحنة الكبرى
ويرضيك أن تكون الطليقا
الشاعر بدوى الجبل

مشهد أخير:

أفاق على رنين الهاتف.
صدمته شاشة التلفاز منقطة بالضياء
تناول السماعة هتف الصوت من قريب
- أهلا أهـ.. لا...من...يتكلم؟
- ابو كاسر معك. أين أنت ؟كانوا ينتظرونك فى جلسة افتتاح المؤتمر أين أنت؟
- آسف. لقد ذهبت غفوة قصيرة، آسف.

تحسس أوصال جسده المتعب فنفض عنه الغطاء الحريرى. أحس بلزوجة بين فخذيه وهالته بقع بيضاء تجمت سروال بجامته الوردية الملساء شعر بانتشاء مفاجئ وغامت عيناه لفترة وجيزة كأنه

يتذكر بقايا حلم مازالت خيوطه تتناسج فى جمجمته ارتعش جسده من برودة الغرفة الباذخة. نهض بتثاقل وولج الى حمام الغرفة الداخلى الأنيق، واغتسل بالصابون الشذى الرائحة وتقطر بماء الكولونيا الليمونى الا أن رائحة البقعة البيضاء اللزجة لم تزل تضمخ أنفه بعطرها الشبقى.

وعندما خرج ثانية من الحمام الدفى صدمه رنين الهاتف، هنف الهاتف من قريب جدا.

- الحمد الله على السلامة

- الله يسلمك

متى الوصول؟

-الليلة الماضية فقط!

- ها... أتأتى اليوم؟

- حاضر على رأسى سأكون لديك هذا المساء سيدى

-... لاتنسى!

-.......

-لا ابدا حرسى الخاص سيرافقنى

قام بتفقد الثلاجة الصغيرة فى زواية الغرفة، فتناول منها ماءاً أمعدنيا مثلجا يرطب به جفاف شفتيه. وعندنا أزاح ستائر الغرفة السميكة بدا له البحر هائجا...«الشاطئ غير مناسب للباحة كما يبدو» حدث نفسه. وجلس على الكنبة الوثيرة يتفقد حقيبته الجلدية، فتحها أخرج منها اوراقا لخطاب كان من المفترض أن يلقيه فى جلسة افتتاح المؤتمر الهام. وعندما اطمأن على محتوياته بنظرة سريعه أرجعه فى الحقيبة ثانية وقد اعتلت على سحنة وجهه علامات الجدية توجه الى دولاب الملابس الا أن رنين الهاتف فاجأه هذه المرة ايضا، هتف الهاتف قريبا من قلبه:

- لو من؟

- ماعرفتنى..أنا نانسى!

- أهلا. اهلا نانسى

- تصل ولاعلمنى بوجودك؟

- ابدا ياحبى وصلت البارحة فقط!

....

تم غرق فى حمى عاطفية مطولة وجلس على حافة السرير متقلصا يقهقه تارة ويهمس طويلا تارة اخرى ولما طالت المهاتفة إعتدل، واستند بظهره على وسادتى السرير متمددا كأنه موشك على النوم، ولما سقطت سماعة الهاتف بقربه سقط عنقه الغليظ يتلوى على ذراعها الملساء وعندها أخذت الذراع الباردة تجز عنقه عن آخره متحولة الى سكين حادة بمقبضين من ذهب.

قصة

التحدى

هناء الحسينى

نظرت الى عينها مباشرة هذه المرة وزدت من إتساع عينى فى تحد سافر... كنت قد سألت نفسى المرة السابقة لماذا أغض بصرى فى كل مره.. وتذكرت يوم كانت أمى تقول لى:- اذا أضعت حقك فلا تندبيه بعد ذلك... جاء «عمى» بعد ذلك - أو كما طلب منى أن أسميه- على صراخ زوجته:- تعال...أنظر الى هذه الحمقاء كيف تحدق فى... أنا لن أعمل أكثر من ذلك .. قلت لك ألف مرة ابحث عن فيزا أخرى... انها تأكلنى بعينيها... وكأنى أنا الخادمة فى هذا البيت... وكأنها سيدتى.. عجب هذه الدنيا...

تمضى هى فى صراخها.. ويمضى زوجها فى تقريعى... أما أنا فقد شعرت براحة كبيرة... كبيرة جدا .. وعندما وضعت رأسى على الوسادة لم أستطع أن أنام مباشرة، فقد كان هذا التحدى السافر بالعيون اليوم قادراً على تحريك السعادة داخلى الى درجة لم أستطع معها أن أضبط مشاعرى وأنام... بانها تبحث عن فيزا أخرى.. حسنا أنا لا أريد أن أسافر قبل أن أجمع المال المطلوب ، لكنى فى نفس الوقت أجن فرحا حين أراها لاتستطيع إحتمالى دقيقة أخرى، لكنها فى الوقت ذاته لاتستطيع أن تستغنى عنى وترحلنى حيث تأتى بأخرى مكانى..

فى الليلة قبل الماضية.. خرجت هى وزوجها وابنهما المدلل لزيارة أهلها ولما كانوا يسهرون عادة فى هذه الزيارات فقد نمت حين داعب النعاس عينى من أول مرة... شعرت بالفارق فقد كان من الواجب على عند وجودهما آن أنتظر حتى يدخلوا الى غرفة النوم معلنين نهاية يوم شاق من العمل فى خدمتهم... وغالبا ماتأتى هذه النهاية متأخرة جداً.. بحيث أكون قد فتحت فمى واستنشقت من خلاله كمية كبيرة من الهواء مرات عديدة... وفى أحيان كثيرة يكون رأس قد بدأ فى الترنح وأنا أجلس فى المطبخ فى انتظار غليان الماء لصنع الشاى الذى طلبته السيدة....
فى تلك الليلة جاءت سيدتى ولم يمض على نومى سوى ساعتين أيقظتنى.. ولما كان منظر أى شخص وهو يقوم من النوم مزعجا ولما كان وجهى بصفة خاصة أكثر إزعاجا من الوجوه الأخرى حيث يسيل اللعاب عادة من طرف فمى عندما أنام فقد أشاحت بوجهها عنى وهى تطلب منى أن استيقظ لأنها اشتهلت أن تشرب فنجانا من القهوة وبعض التمر الذى طلبت منى أن أعجنه وأغمسة فى السمسم بحيث يصبح شكله أنيقا وأنا أقدمه لها... غالبت رغبة قوية فى البكاء لكنى اذ فعلت ذلك فقد أحسست بألم أكبر فى صدرى... قاومته بأن أخذت نفسا عميقا وغسلت وجهى جيدا...لكنى أخيرا بكيت بحرقة فى الحمام... وقلت جيد أن آثار النوم لاتزال على وجهى ففى هذه الحالة لن تفرق السيدة بين آثار النوم وأثر البكاء... كرهت دوما أن أبرز ضعفى أمام أحد، والبكاء، أحد أكبر مظاهر الضعف التى أجاهد بشدة كى لاتبدو أمام الآخرين.. ولما عرفت من بداية وجودى فى حضرة هذه السيدة أن البكاء يجعلها تشمئز منى فقد زاد قرفى منه وزادت نقمتى عليها... بكيت أول دخولى هذا المنزل حين تذكرت أطفالى الذين هم فى طريقهم الى المدرسة فى ذلك الصباح... وبكيت أكثر عندما تذكرت طفلتى ذات الثلاث سنوات التى ستتعود أن تمضى نهارها دون أن تتبعنى وأنا أتنقل بين الحجرتين اللتين يتكون منهما المنزل... منزلى...
حين قررنا أننا بحاجة للمال أنا وزوجى وكنا دائما نعرف أننا بحاجة اليه- فكرنا فى الطرق التى ستمكننا من ذلك.. لكن الحقيقة أننا كنا نعرف منذ البداية أنه لا طريقة سوى هذه... قبل السفر كنت أؤكد له أنى قوية بما يكفى لأن يجعلنى أحتمل البعد عن أطفالى مدة سنتين.. وطوال السفر كانت الأفكار التى تخص ما أنا مقدمة عليه تشغلنى بدرجة تكفى لأن تطرد من رأسى أى أفكار أخرى تخص ابتعادى عن أسرتى... لكن حين وضعت قدمى فى هذا البيت وطالعتنى ستة أعين متفحصة- تخص رجلاً وامرأة وطفلاً- فقد أحسست عندها أنى وحدى... وحدى...وحدى.... وانخرطت فى بكاء عميق وخائف... وكانت المرة الأولى التى آسمع فيها صوت صراخ سيدتى... لم أفهم ماذا كانت تقول لكن حين نظرت إلى تعبيرات وجهها أدركت أنها بالتأكيد لم تكن تحزن لأجلى... وعرفت أننى لن أبكى أمامها أبدا بعد ذلك.

ذاك اليوم لم أفهم من كلماتها شيئا، لكنى اذ أفهم الآن كل ماتقول فإنى لم أبدلها أبدا أنى أفهم بالطريقة والسرعة التى تريد..أفرح كثيرا حين أراها تردد الكلمات وتقوم بحركات كثيرة كى أحقق لها ماتريد منى... وإذ ذاك أذهب الى حيث طلبت وأنا أقاوم الضحك... حتى إذا ماوصلت

إلى مكان لاتراني من خلاله ضحكت... ولو كان بمقدوري لضحكت إذن بصوت عال وأنا أسترجع في مخيلتي الحركات التي تقوم بها لإفهامي مافهمته من المرة الأولى.

في اليوم التالي لليلة سمر قضاها عدد غير قليل من أهل السيدة عندهم... قررت أني بحاجة لنوم فترة أطول كي أستعيد نشاطي... ولما اتت سيدتي قرعتني كثيرا فالاستيقاظ المتأخر كان معناه أني لم أنته بعد من كل العمل اليومي المطلوب مني... صارت تصرخ كماهي العادة.. وألقت الحقيبة من يدها في غضب بالغ ونفخت من فيها ماقدرت أنه سيخرج لهبا لو كان في مقدورها أن تفعل... واذ كنت أحتار في تلك اللحظات ماذا أفعل فقد كنت عادة أنكس رأسي وأغادر الى حيث العمل الذي لم يكتمل.

كان هذا في يوم تال لليلة سمر.. لكنني هذا اليوم استيقظت وأنا أحمل كمية عجيبة من النشاط.... غلفت بقدر كاف من يقيني بقدرتي على تحدي السيدة في الحدود التي تجعلها مرتبطة لي.. وتساءلت هل كان سبب شعوري هذا الحديث الذي سمعته عندما كانت تحدث اختها بقرارها بالتخلص مني والذي لم تستطع أن تنفذه لأنها لاتملك فيزا أخرى.. قلت لعله ذاك.. لكنني لم أهتم كثيرا فأنا أعرف الأن انى أستطيع ولو لفترة محدودة أن أتغاضى عن طلبات سيدتي الكثيرة بحيث أنفذ ما اراه مناسبا لحالتي المزاجيه..قلت لفترة محدودة حتى إذا ماصارت الفيزا عندها فإني ساعدل من معاملتي اياها بحيث تعود عن قرارها لأنها لن تجد أفضل مني.. خصوصا بعد الفترة التي قضتها في تدريبي على طباعها الخاصة، ولأن هذه الفترة المحدودة لم تنقض بعد، فقد حدقت في سيدتي بقوة وهي تسألني لماذا لم أفك الستائر.. أغلسلها وأعلقها مرة أخرى كما طلبت مني وهي تغادر المنزل هذا الصباح..

نظرت إلى عينيها مباشرة هذه المرة وزدت اتساع عيني في تحدٍ سافر.

سنوالي في أعدادنا القادمة نشر النصوص القصصية والشعرية والنقدية التي ضاق عنها هذا الملف بسبب المساحة، ومن بينها مقال سمير الفيل عن الحركة الشعرية في السعودية

شعر

هواجس فى طقس الوطن

عبد الله الصيخان

قد جئت معتذراً ما فى فمى خبرُ
رجلاى أتعبها الترحالُ والسّفرُ
ملّت يداى تباريح الأسى ووعت
عيناى قاتلَها ما خانها بصرٌ
إن جئتُ يا وَطنى هل فيك متّسعٌ
كى نستريح ويهمى فوقنا مطَر
وهل لصدرك أن يحنو فيمنحنى
وسادةً، حلماً فى قيظه شَجَرُ
يا نازلاً فى دمى انهض وخَذ بيدى
صحوى والتمّ فى عينى ياسهرُ
واجمع شتات فمى واغزل مواجعهُ
قصيدة فى يد أسرى بها وترُ
وافضح طفولتى الملقاة فوق يد
تهتزّ ما ناشها خوفٌ ولا كبَرُ
وصب لى عطش الصحراء فى بدنى
واسكب رمال الغضا جوعاً فأنحدرُ

قهوة مرةٌ وصهيلُ جياد مسومة، والمحاميس فى ظاهر الخيمة العربية
راكة فى الرمال وفى البال، كيفَ المطاريش إن ذهبوا
للرواح مطىٌ السفر؟
وكيف هى الأرض قبل المطر؟
وكيف الليالى، أموحشةٌ فى الشعيب إذا ما تيمم عودُ
الغضا واحترى أن يمر به الوسم صبحية والنشامى
يعودون فى الليل مثقلةٌ بالرفاق البعيدين أعينهم،
ثم كيف السرى إذ يطول بمدلجها، أرضهُ أنسهُ فى التوحُد،
لاأحد غير رمل الجزيرة، لانجمة يستدل بها فى السرى
غير قلب المحب، وهذا الحصى شره ماطوته القوافل
من زمن ثم كيف النوى إذ يطول بنا.
قم بنا
أيها الوطن المتعالى بهامات أجدادنا
أيها المتحفز فى دمنا
والمتوزع فى كل ذراتنا

أعطنا بصراً كى نراك، وأوردة كى تمر بنا، فيه نلقى
مساءً جميلاً، قرنفلة فى عرى ثوبك الأبيض المتسربل
ضوءاً لنمشى أيا أيها الوطن المتعالى إذا ما ارتدانا
الظلام إليك.
خذ يدينا وإذن
صفنا.. وأقم يا إمام الرمال صلاة التراويح فينا، مقدسة
أن تظل لنا شامخاً كالنخيل الذى لايموت..
واضحاً كالطفولة، كالشمس ثم اعطنا جذوة
حية فى الفؤاد الخلى لكى يصطفيك

وطنى واقف
ويدى مشرعهْ
ابنك البدوى أتى يستزيد هواجس أيامه المسرعهْ
مرسل من سنى الفراغات كيما أفتش عن لغة ضائعهْ
بكيت على باب مكة، فتشت أركانها الأربعهْ
فى فمى معزف كسرته الليالى ومحت ترانيمه الزوبعه

إننى واقف خلف ظهرك مفتتحاً وجعى باعتذار المحبين

حين يطول النوى
خاشعاً من محياك يا وطنا نتعالى به، غيمنا إذ
يجف بنا الورد، سلوتُنا فى مساء التغرب، فى
الصبح وردتنا ورغيف الفقير، وأنت البسيطُ
البسيطُ فقل للعصافير إن الفضاء مديح اتساع
لعينيك كي لاتطير، فإن العصافير خائفة، فكن
وطنى ممعناً فى الهدوء لكى تعتلى ذروتك.
وكن فى المساء حنيناً عليها لكى تمنح السرَّ لك
لكى تمنح السرَّ لك
سماء لنا وسماوات لك.
وأنت فضاء البياض إذا ما استفاض على القلب شكْ.
وأنت الشهادة فيمن هلكْ
سماءُ لنا..
وسماوات أولها أنت، آخرها أنت، وأنت
لنا الضوء إذ يستدير الحلك
وطن..
تعبت رملة فى «النفود» فقلت لك القلبُ متكأً
والغمامُ فلك
فاستديرى به ثم خُطىَّ على جبهتى
أنا واقف لمجيئك
أعرف
بعد الغبار تغنى السماءُ لنا أغنيةْ
تصب لنا الماء فى عطش الكأس
وقتئذ
مَطراً أشعلك
مطراً
أشعلك



شعر

القصيدة

محمد جبر الحربى

سأكتب فيما يثير العدو، سأغتاله بالكلام، الذى ليس يألف، أغتاله بالغمام الذى ليس يعرف، أغتاله إن أتى رافعا بندقية أجداده، بالسلام... وأغتاله إن أتى.

سأكتب عن وردة أمس قابلتها توقظ الصبح هامسة، ثم تُلقى بأسرارها للعصافير مهملة بابها

غير أن الذين يجيئون لا يعرفون الطريق إلى قلبها..
غير شوبان منفلتا من عقال الردى سابحا فى ارتعاش الهواء على خدها يخرج الصمت عن صمته، ويعيد الموات إلى موته... والهديل... إلى شاحبات الحمام.

سأكتب عن وردة الوقت، رمانة نصف مجنونة
صدرها النبع، أيامها معقل العاشقين اليتامى، دفاترها بوح مستندين على نجمة، خوفها خطوات الرقيب إذا حاصرته الشكوك، مواعيدها: كل عام.

سأكتب فيما يثير العدو، وأمتدح النار فى لغتى والجليد،وألعن هذا الحياد المخاتل فى عقل حراسها.

سأستل نصفى، وأنسل من بين مزدوجين
إلى لغة نصف مجنونة، كلما حاصروها استدارت
على نفسها، وأدارت رحى حبها حبها

ليت لى قلبها
لأذيع على الناس حبى
وأرفع نخبى كما عودتنى النجوم وشاغلنى عن سنينى الغرام

سأكتب..
لو طرقوا الباب أخبرهم: ليس فى البيت من أحد، فإن كسروا الباب قدهم إلى آخر الشك. إن خرجوا أرجع الباب للباب، والماثلات لأوضاعها

إننى شبه مبتهج سوف أكتب فيما يثير العدو
وأرضى من الليل بالليل فيما يثير العدو الكلام



شعر

دوار

أشجان هندى

اشاطرك الملح
حين تمدين نحوى يديك
فاغدو كما عشبة البحر رخوا
صغيرا صغيرا
لك البحر
حين يجئ زمان تعلق فيه الهزيمة
فى حجرة الحلم
يأتى
وعيناك مفتوحتان يسمرها
الرمش فوق الجدار
سياتى
وكفاك فى تغوصان
من علم الغوص كفيك
ضلعى الصغير
ام القشف المتلاحق كالموج فى
ساحة النوم؟
نابضة انت
والبحر للنابضين سيورق فى كل
عام صباحا
سيغمض فى كل عين جناحا
ويكبر يكبر
يبتلع الارض،
والارض تبتلع الأزرق المتسامق
بين ذراعيك والعوم
يافرحة الماء
حين يساوى التراب رغيفا من
الجوع
حين تدور الرحى بالبطون
لتسحق فى كل فجر غبارا
ويافرحتى

حين اقبع كالطفل تحت يمينك
التمس العادة المشتهاة صباح
المدارس
اذ تحلفين بان الشطائر مغموسة
فى الطريق الى البحر منذ صباحين
ضلع لطفل تقاذفه الموج منذ
الغبش
يقولون:
يرجع حين تخبأ تحت القميص
عيون المساء
ويطفو على الزبد الورد
يرجع مثل تباشير صبح له نكهة
البن،
يقوى على الكيد،
على الجزر يقوى،
على المد
على كل شئ عدا قلب أم تعثر
فى نبضه فارتعش
صباح على معصم الجائعين
على الصخر بالموج يوما نقش:
تجود البحار متى جادت الأرض
يروى بها من تغلغل فى الملح
محتفيا باندلاق العطش.
متى يعبر الصمت؟
متى يصدأ الصمت؟
متى يكبر الصوت؟
والوقت، يزحف ممتشقا رعشة
الكف،
والكف فى الجوف،
والجوف فى الخوف،
والخوف ما ساق صوتك الا الى
الحتف
كفى
نصيح
تفتح فى صوتنا لغة كالمقابر
يكفى
أكفكفها يتفتق عن صمتها
جوع كفى
سئمت انتظارك فاستنشقى
ماتبقى من البيد واستنشقينى
نعود حفاة...عراة.. رعاة
اقاسمك العمر
اذ الى مغرب الصبر طورا،
وطوراً الى يبس البحر
يدور بنا الموج اذ،
تقسو عظامك تنفجرين عصا
فى يمينى
اهش على الحوت صبّحأبها
وان عسعس الليل صحت:
عدينى.

شعر

تغريبة القوافل والمطر

محمد الثبيتي

ادر مهجة الصبح
صبّ لنا وطناً في الكووسْ
يدير الرؤوسْ
وزدنا من الشاذلية حتى تفيء السحابهْ
ادر مهجة الصبح
واسفح على قلل(١) القوم قهوتك الحرّة
المستطابهْ
ادرمهجة الصبح ممزوجة باللظىَ
وقلب مواجعنا فوق جمر الغضا
ثم هات الربابةْ
هات الربابهْ:
الاديمة زرقاء تكتظ بالدما
فتجلو سواد الماء عن ساحل الظما
الاقمراً يحمرُ في غرة الدجيَ
ويهمي على الصحراء غيثاً وأنجما
فنكسوه من أحزاننا البيض حلةً
ونتلو على أبوابه سورة الحمىَ
الا أيها المخبوء بين خيامنا
أدمتَ مطال الرمل حتى تورما
أدمت مطال الرمل فاصنع له يداً
ومدّله في حانة الوقت موسما
ادرمهجة الصبح
حتى يئن عمود الضحىَ
وجدد دم الزعفران إذا ما امّحىَ
أدر مهجة الصبح حتى ترى مفرق
الضوء
بين الصدور وبين اللحى
أياكاهن الحي
أسرت بنا العيس وانطفأت لغة المدلجين
بوادي الفضا
كم جلدنا متون الربى
واجتمعنا على الماء
ثم انقسمنا على الماء
ياكاهن الحي
هلا مخرت لنا الليل
في طور سيناء

هلا ضربت لنا موعداً فى الجزيرة
أيا كاهن الحىّ
هل فى كتابك من نبأ القوم إذ عطلوا
البيد واتبعوا نجمة الصبح
مرّوا خفافا على الرمل
ينتعلون الدجى
أسفروا عن وجوه من الآل
واكتحلوا بالدجى
نظروا نظرةً
فامتطى علسُ التيه ظعنهمُ
والرياحِ مواتيهُ للسفر
والمدى غربةٌ ومطر
أيا كاهن الحىّ
إنا سلكنا الغمام وسالت بنا الارض
وإنا طرقنا النوى ووقفنا بسابع أبوابها خاشعين
فرتل علينا هزيعاً من الليل والوطن المنتظر:
شدنا فى ساعديك
واحفظ العمر لديك
هب لنا نور الضحى
واعرنا مقلتيك
واطو احلام الثرى
تحت أقدام السليك
نارك الملقاة فى صحونا ، حنت إليك
ودمانا مذجرت
كوثرا من كاحليك
لم تهن يوماً وما
قبلت إلايديك
سلام عليك
سلام عليك
أيا مورقاً بالصبايا
ويامترعاً بلهيب المواويل
اشعلت أغنية العيس فاتسع الحلمُ
فى رئتيك
سلام عليك
سلام عليك

مطرنا بوجهك فليكن الصبح موعدنا للغناء
ولتكن سدرة القلب فواحةً بالدماء.
سلام عليك
سلام عليك
سلام عليك فهذا دم الراحلين كتاب
من الوجد نتلوه،
تلك مواطئهم فى الرمال
وتلك مدافن أسرارهم حينما ذللت
لهمُ الأرض فاستبقوا أيهم يرد الماء
ما أبعد الماء
ما أبعد الماء!!
-لا.. فالذى عتقته رمال الجزيرة
واستودعته بكارتها يرد الماء
ياوارد الماء علّ المطايا
وصب لنا وطناً فى عيون الصبايا
فمازال فى الغيب منتجع للشقاء
وفى الريح من تعب الراحلين بقايا.
إذا ما اصطبحنا بشمس معتقة
وسكرنا برائحة الأرض وهى تفوّر
بزيت القناديل
يا أرض كفى دماً مشرباً بالثآليل
يانخل أدرك بنا أول الليل
ها نحن فى كبد التيه نقضى النوافل
ها نحن نكتب تحت الثرى:
مطراً وقوافل
يا كاهن الحى
طال النوى
كلما هل نجم ثنينا رقاب المطىّ
لتقرأ يا كاهن الحىّ
فرتل علينا هزيعاً من الليل والوطن المنتظر

القلة: قمة الرأس

شعر

لكِ.. كما أنت

علي الدميني

يا قلب «لو أن الفتى حجرٌ» لأسبلتُ
الأصابع في دمي/
وأتيت مختضناً بمكنون الحجارة.
أهدي لعاشقتي قلائدها، وأرفع للذين
مضوا بنادقهم،
وأنزع من رحيق العمر محبرتي
وأكتب بالحجارة.
وتَر يجرُ عشيقةً تنعى اساورها، وتجرح
في التراب عرائس الانشاد
مملكةً لهودجها/
فما ابقى الغبارُ لها سوى التذكارِ والزمن
المعلق بالحجارة.
يا ايها الوطن العَصّي،على العصي،
افقتَ فاحتضنتك اوراقُ الصغارِ من الردى،
وطفقت تخصف تاجك الذهبي من وهج
الحجارة.
يا ايها الناريّ في الاحجار، والمطريّ في
الأمصار، اطعمنا كتابَ
النارِ في الارياف،
والصَبوات في الاحقاف/ ان رهينةً
الساعات ساعتُناَ الحجارة.
فاجأتكَ العواصم بالمقصلة
اربكتنا الحجارة بالاسئلة.
الجليل مثلثها،
والبلاد دوائرها
والذي علّ من يأسه ظمأً
قد رأي صبيًا يغتوى كأسه المقبلة.
لك كلُ ما في الافقِ من شجرِ البياض،
وانسات البيد/
همسَ الزيتَ للزيتون،
والتفاح للعذراء،
والزهادِ مقترفين ماتسع العبارة
لك صَخرةٌ بقيت فاسندت المخي
للحجارة.

لك برقنا المائى، يومضُ قائماً بالوصل،
يحمينا من الطوفان اذ نكبو،
ويعرج بالقرى ثملاً فتشربه بحار الله
باخرةً تعود، وأمةً تدنو
وأغصاناً تهش لصوت مقلاع الحجارة.
فوجئتُ/
من جمع اليمام إلى اليمام
ومن رقى فتق الكلام
ومن أتى شرف اهله بصحائف الثورات
وابتكر السلام؟
قلنا: لامرأة الحجارةِ سُلّمٌ مُهْرٌ، واشراط
تئنُ، ونابضٌ يلقى
المدائنَ فى حبائلها، فلا ترتابُ إما مسّها
هلع، وإما اغتالها الشعراء
والفصحاء فى الندوات، محصنَةٌ،
تحصِّن صدرها بالغيم والاطفال، مدلجةٌ،
مشردة، توضأت
العواصفُ فى ترائبها،
مقدسةٌ نُحِل لها ذبائحها، وتصريحات
قاتلها،
فان سَلِمَتْ تأسينا مواسمها
وان نفقَت كفانا من غنيمتها الحجارة.
قلنا لأنواء البلاد: مبُاركٌ هذا الفضاء
الفحم فاشتعلى،
بأفراس مسنّنة، ووديان مطهمة/
واعطى كل ذى حق فريضته، وأرخى
جانحيك على الحُجارة.

* * *

طوقتك العواصم بالمقصلة
طوقتنا الحجارة بالاسئلة
وأتيت ابحث فى السؤال عن الاجابة
لمن الطرائد فى مدينتنا، ومن غسل
الكرى عن جفن أحمد
واستهلّ به خطابةْ؟
لمن القوافل والمهابةْ؟
لمن الصبّا يرعى منيته، ويستدنى
العواصف من رقائقها ويمنح
غزة الكبرى مدائحها/
وللقدس البهية عرسها القانى، وللدنيا
رفيف الأرض
والانسان والوطن المحرَّر
والكتابة؟.
لكأنما جئنا لستينات هذا القرن، يُوكز
شارع اخويه مبتدرا
فيصحو الناس مفتتحين قهوتهم بأغنية
الحجارة.
لكأنما سرنا إلى يوم يحرك شارع بالمغرب
الأقصى نوافذ صبحنا فى الشرق حتى
نرتقى درج الحجارة.
مطَر يعبُّ زجاجة الضوء الرهيف،
ويصطلى وجع الرغيف/ وغيمة فى ثوب
حاملها/ وانهارٌ تدس حواصل الارحام فى
الاكمام/
يابصرى عشيت!: أهذه الحسناء جنتنا
التى أفنى الفلسطينى عترته لتبقى،
والفدائيون بهجتهم لترقى/ ؟
هكذا يلقى المحب فتاته فى الحبس!
تأسره ويأسرها
فيتفطر الحديد حرائقا اخرى
وأوطانا تغيم
ودولةٌ تُبنى بأصداف الحجارة.
يا أيها الزمن النؤوم ضحى
يا أيها الزمن البذئ كفى
يا أيها الزمن الردىء ألا انحنيت فقد
أتى زمن الحجارة!.

ندوة أدب ونقد

قضايا الواقع الإبداعى فى المملكة العربية السعودية

أعدها وأدارها:

أحمد بوقرى وغسان الخنيزى

عاشت الحركة الإبداعية الشابة فى المملكة العربية السعودية فترة إزدهار لم تُطل فى الثمانينات، وذلك فى ظروف إنبثاق حركة نقدية جديدة وظفت بعض الأدوات العلمية كالبنيوية لأول مرة، وتجادلت خلالها «مناهج» نقدية واصطدمت معها رؤيوياً وبشكل حاد، الأ انه للأسف كما تعلمون، لم يتواصل زخم هذه الحركة النقدية النشطة ولم يؤد الصراع المنهجى والفكرى إلى تعددية منهجية متجاورة ومتحاورة وحصل فى الواقع بعض «الإنحسار» المؤقت وذلك لأسباب ذاتية لها علاقة بالرموز النقدية (النقّاد) ذاتهم او لأسباب موضوعية لها علاقة بالواقع الإجتماعى وسطوة تقاليده ونبرته الدينية الصاعدة مما أثر فى الحركة الإبداعية وطلائعها الجديدة، وجعلها تعيش لفترة طالت حالة من التذبذب الإنتاجى ثم حالة من الجمود فى فترة لاحقة ومتأخرة من الثمانينات ولازال هذا الواقع الإبداعى ترصعه عدداً من القضايا والاشكالات الفنية التى نرى أنها لم تحسم بعد فى صالح تطور الحركة الإبداعية ومسيرتها. ولكى نحلل هذا الواقع الإبداعى وقضاياه الفنية الملحّة، هوممه الذاتية، وصبواته الإجتماعية أرتأينا مناقشة المحورين التاليين اللذين ربما كانا مدخلين جيدين لتوضيح الصورة للقارىء العربى غير المطلع عن قرب على الحركة الأدبية فى المملكة العربية السعودية:

أ- الشعر الحديث والمتلقى: (ماهى الموضوعات الشعرية المتناولة فنياً، لغة الشعر وإشكالية الغموض الفنى؟)

ب- قضية قصيدة النثر: (كيف تقيمون التجربة فى المسيرة الشعرية المحلية؟ وكيف ترون مستقبلها؟)

المشاركون

(١)- على الدمينى: شاعر وناقد، له ديوان مطبوع بعنوان: «رياح المداقع»

(٢)- حسن السبع: شاعر وصحفى، المشرف على القسم الثقافى بجريدة اليوم سابقاً

(٣)- محمد عبيد الحربى: شاعر له ديوان مطبوع بعنوان: «الجوزاء»

(٤)- محمد الدمينى: شاعر له ديوان مطبوع بعنوان: «أنقاضُ الغبطة»

(٥)- أحمد الملا: شاعر ومسرحى

(٦)- أحمد بوقرى (معد الندوة ومديرها): قاص وناقد

(٧)- غسان الخنيزى (معد الندوة ومديرها): شاعر و مترجم

أحمد بوقرى:

فى البداية أرحب بكم وأشكركم على تلبية الدعوة بالحضور والمشاركة فى ندوة **«أدب ونقد»** عن الواقع الإبداعى السعودى وقضاياه، التى نتمنى من خلالها إعطاء بعض اللمحات وتسليط بعض الأضواء على هذا الواقع. وكنا فى الحقيقة نتمنى أن يشاركنا فى ندوتنا هذه عدد «آخر من الأدباء والنقاد المهتمين من مناطق أخرى حتى يكون الحوار والمقاربات النقدية والفكرية أكثر غنى وأكثر شمولية وتمثيلاً للتيارات الأدبية المتعدد، ولكن ضيق الوقت حال دون تحقيق هذه المشاركة المطلوبة. وأرجوان نبدأ الآن بورقة العمل المطروحة أمامكم إذا اتفقتم عليها واقترح أن نبدأ أب:

الشعر الحديث والمتلقى

على الدمينى

أعتقد أننا لم نحدد فى السؤال طبيعة المرحلة التى نود أن نتحدث عنها حتى يمكننا تحديد السمات الأساسية والعامة المميزة لها.

وإذا بقى السؤال عاما هكذا و لكنه مرتبط بالشعر الحديث وببدايات شعر التفعيلة، فيمكن ملاحظة أن بدايات شعر التفعيلة كان صدى للشعر الحر فى بداياته فى العالم العربى، لكنه كان تجاوبا متواضعا وغير متسق فى نفس الزمن ونفس الرؤية ونفس الفعالية، لذا يمكننا أن نرصد فى بدايات الستينات نوعا من الإبداع الشعرى الجديد الذى استفاد من حركة الشعر الحر التى انبعثت فى العالم العربى ومن

الطبيعي أن الشعر أو والأدب او الادارة الفنية لايمكن أن تنفصل عن علاقات المبدع بواقعه، سواء على المستوى المحلى او العربى او الإنسانى. فلو استطاع الإنسان ان يرصد المواضيع الشعرية التى تناولها الشعراء فنياً من الستينيات إلى الآن فى السعودية لربما كان ابرزها هو **الجانب الوطنى الذى تركز فى الستينيات على القضية الجزائرية ونضال الشعب الجزائرى لتحقيق استقلاله**، عن الإستعمار الفرنسى. أيضا كان لهزه ٦٧ التى ضربت العالم العربى -المعاصر سياسيا صدى كبير أثر على الشعراء فى المملكة ونجد أن من رموز التيار الكلاسيكى او التقليدى من هزّته الأزمة لدرجة أنه عندما عبر عنها بدأ يكتب بشعر التفعيلة مثل الشاعر **«أحمد قنديل»** والشاعر **«سعد البواردى»** وآخرون.. ونجد لهم دواوين كاملة تعبر عن أثر هذه النكسة التى حلت بالأمة العربية، وبعد ٦٧ بدأت حركة الحياة الأدبية فى المسار الشعرى تتجه نحو بدايات التأسيس لشكل نص شعرى جديد يتعامل مع معطيات التطور فى الواقع المحلى ومعطيات التطور فى العالم العربى وكانت بدايات الشعراء الذين كتبوا قصيدة شعرية جديدة من بعد ٦٧، كما كانت هناك اسماء تأريخية تكتب القصيدة التقليدية، وتأثرت علاقة الشاعر بظروفه الموضوعية واستطاع أن يزاوج بين العمودى وبين شعر التفعيلة. الا أن هناك شعراء بدأو بقصيدة التفعيلة بعد ٦٧ ومن شعراء هذه المرحلة كان الشاعر «ابراهيم الفوزان»، والشاعر «سعد الحميدين» وأحمد الصالح «مسافر» واسماء أخرى كانت رؤيتهم الشعرية نتاجا لبداية رؤية جديدة فى الواقع المحلى والعربى. طبعا مرت فى العالم العربى احداث كنا جزءا منها أو صدى لها، واستمر خلالها تطور القصيدة العربية فى التعبير عن الواقع الإجتماعى المحلى وعن المتغيرات فى العالم العربى.. ثم نمر بحرب ٧٣ وماتلاها من احداث طويلة حتى الثمانينيات فكل هذه الأحداث كانت تبرز بإستمرار طابع النص الشعرى الوطنى بعكس المراحل السابقة، ربما فى مرحلة الخمسينيات حتى الستينيات كان يبرز هناك النفس الشعرى الغزلى وكان هناك نوع منه يخو منحى الكتابة على مثال الشعر الغزلى العباسى والأندلس» والشعر الغزلى العربى كما عند الياس ابو شبكة او نزار قبانى، **ولكن الشعر الحديث الذى بدأت ملامحة تتضح من بدايات السبعينيات وحتى اللحظة الراهنة نلمس فيه بروز النفس الإجتماعى او الوطنى سواء فى التعبير عن الواقع الإجتماعى الذى نعيشه او علاقتنا بالواقع العربى العام. هذا النفس كان هو الأبرز ملمحا وتواصلا من منتصف السبعينيات حتى منتصف الثمانينات**، ولكن ايضا اصبح للواقع المحلى سمات محددة تؤثر فى كتابة الشاعر او فى ابداعه، **واستطيع أن أقول ان كثيرات من القصائد كانت تعبر عن عربه الشاعر، غربته عن الإتساق مع واقعه**، أى غربته عن ان يساهم فى التعبير عن رأيه، عن رؤيته لمستقبله، وعن معاناته الفردية والإجتماعية، فهناك **«قصائد القلق»** وقصائد **الرؤى المستقبلية** وقصائد **نقد الذات ونقد الواقع الإجتماعى** الذى نعيشه. إذن هناك تبلور شعرى يمضى مع الزمن من منتصف السبعينيات حتى منتصف الثمانينات يمكن تسميته **الرومانسية الجديدة** وهى ماأقصد بها التعبير عن الذات، وليس التعبير الذاتى الصرف الذى يعبر عن معاناة الفرد، لكنه التعبير الذى يجسد معاناة رومانسية جديدة فى علاقة الفرد بالمجموع البشرى الذى يحيط به. **ويمكن أن نرى بعد منتصف الثمانينات بداية ملامح جديدة لواقع شعرى واسماء شعرية جديدة، فنجد الصوت الفرد يطغى على صوت القضايا الإنسانية أو العربية التى كانت طاغية بين السبعينات والثمانينات، نجد التأمل**، نجد ملامح الوحشه. نجد ملامح الألم. نجد ايضا ملامح التفاؤل. بمعنى هناك عودة إلى الذات، لكنها عودة عصرية، وعودة

واعية بحيث يربط الإنسان قضيته الشخصية بالقضية الإجتماعية لامن خلال قول الموضوع الإجتماعى كما تعبر القصائد المباشرة أو الشعارية، لكن يقول شعرى هامشى وقلق ومتهم فى نفس الوقت بتطوير ادواته الغنية حتى يوصل صوته للآخرين.

حسن السبع:

يكاد يكون الابداع السعودى مغمورا بالنسبة للبلاد العربية الأخرى لدرجة أننا عندما كنا نشارك فى بعض المهرجانات الشعرية والأدبية العربية كانوا يعدوننا مفاجأة المهرجان. وهذا يعنى أن العالم العربى لم يتواصل مع الإبداع السعودى حتى الآن.وبجانب ما اضافة الأخ الدمينى فى قضية المضامين او الموضوعات الشعرية يمكننى أن أوجز رؤيتى فى أن موضوعات الشعر عندنا لم تقتصر على الواقع المحلى للأنسان السعودى العربى، بل ايضا كان متعلقا بالهموم الإنسانية عموما، هناك هموم انسانية طرحها الشاعر السعودى لدرجة أنه عندما يقرؤها أى متلق خارج المملكة يشعر أنها تعبر عنه أيضا. هناك أيضا هموم أخرى مثل بحث الفنان عن عالم جميل، عن ترتيب البيت البشرى، بمعنى ان قضايا الشعر المحلى لاتختلف عن قضايا السفر العربى الا فيما يطبعها بطابع الخصوصية المحلية.. هناك توجد خصوصية لايمكن إنكارها فى مسألة المضامين، ولكن هموم الشعر عندنا هى هموم الإنسان فى كل مكان.

غسان الخنيزى:

لدى ملاحظة سريعة من ناحية المواضيع الفنية.فإبتداء من الشاعر السعودى محمد حسن عواد المولود فى مطلع القرن الحالى حتى بروز الأصوات الشعرية الجديدة فى الثمانينات وبرغم الإختلاف فى الأساليب الفنية والرؤية إلا انها تشترك مع الشعر العربى ككل فى مواضيع معينة ابرازها إضافة إلى القضايا العربية الكبرى: الإغتراب والبحث عن الذات، وهى ربما تكون شاملة وتعبر عن رغبة الأصوات الشعرية التواجده محليا للتواصل مع التجربة الثقافية العربية ككل.

أحمد بوقرى:

أنا أيضا لدى ملاحظة صغيرة تتعلق بالمضامين. نحن تحدثنا عن المضامين الشعرية ومحاولة ربطها بإشكالية التلقى كما جاء فى عنوان المحور. سؤالى الآن هو هل المضامين الشعرية التى طرحت بشكل معاصر شكلت جاذبية للمتلقى؟ هناك إشكالية موجودة: اشكالية الغموض، اشكالية التلقى وصعوبته بالنسبة للمضامين الشعرية التى طرحتها القصيدة الشعرية الحديثة. هل كانت هذه المضامين فعلا نقطة انجذاب للمتلقى السعودى؟ هل عبرت عن همومه وعن قضاياه؟!

المتلقى يفرض سلطته التذوقية:

على الدمينى:

نحن كبيئة عربية لها ظروفها التاريخية التى بدأت فى التحديث متأخرة عن معظم البلدان العربية، ولاشك لها ذائقة فنية تختلف فى مستواها وطبيعتها عن بقية البلدان العربية.

فعندما بدأ عصر التنوير وكان لرموزه فى مصر والشام والمغرب الحضور الكبير... كنا نلمس نحن الأدباء هذا الحضور ونعبر عنه ونتأثر به بل كان الأدباء والشعراء لايعبرون عن تطور موضوعى للذائقة الشعرية عند الناس، وبالتالى المتلقى يفرض ذوقة لان الشاعر لايود أن يكون صوته فى برية ويود أن يكون صوته متواصلا مع الآخر ،فطبيعة الذوق السائد هى طبيعة تراكمية للمسار التاريخى لعصر الإنحطاط الذى مر به العالم العربى ولذلك كان الطابع التقليدى لادوات التعبير وللمباشرة وللكليشيهات التى تستخدم ايضا فى الشعر العمودي العربى هى التى طبعت فنية القصيدة السعودية منذ بدايات عصر التحديث منذ توحيد المملكة.. واضيف إلى ذلك العدد القليل من المتعلمين والعدد القليل من المدارس والعدد القليل أو المعدوم من وسائل الإعلام وما إلى ذلك، **كل ذلك ساهم فى أن تكون ذائقة المتلقى ذائقة تقليدية يتنازعها طرفان: إما طرف شعبى بحيث تأثرت ذائقة الفن الشعبى الابداعى الموجودة فى منطقتها، أما بالنسبة للمتعلمين أو المتنورين فهى ذائقة كلاسيكية عربية وقد تستقى من العصر العثمانى أو عصر الحكم العثمانى اكثر مما تستقى فى عصر الأبداع العربى ايام العباسيين، وهذه حكمت فعلا** فنية القصيدة لفترة طويلة، ففى الستينات كانت الزائقة هى ذائقة تقليدية صرفة ولكن طبيعة المتغيرات وطبيعة التحديث الذى حدث فى بلادنا بشكل او بآخر أثر على بنية الذوق فى مجتمعنا وبدأ الشعر الجديد يحاول ان يطور من ادواته وأن يغير من هذه الذائقة. هناك ملاحظة أود أن اشير اليها وهى ان بدايات الشعر الحديث فى العالم العربى كانت بدايات متقاربة إلى حد ما مع مفهوم التذوق او الذوق عند الإنسان فى العالم العربى.. حتى أن بدايات السياب والبياتى ونازك الملائكة، كما نرى فى بعض قصائدهم، أكثر ركاكة واكثر مباشرة من الشعر الكلاسيكى العربى، ولكن هؤلاء تطوروا وساهموا فى تطوير الذوق العربى، لفترة طويلة تمتد من الخمسينات حتى السبعينيات، نحن هنا فى السعودية حرمنا تقريبا من هذه المرحلة التأريخية التى كان يمكن أن تنتج عندنا شعرا حديثاً وبسيطا وواضحا ومتُذَوقاً من قبل الجمهور، بحيث أن الشاعر يتفاعل مع محيطة ومحيطه يتفاعل معه كان لدينا عزل ونقص فى وسائل الإتصال بين المثقفين والأدباء فى المملكة والخارج ولم تنفتح الأبواب الا على مشارف السبعينات وعندئذ تطورت أساليب المغامرة الشعرية فى مسار القصيدة الحديثة، فى العالم العربى، واستخدامها الرمز والأسطورة والصورة المعقدة والإحالة التاريخية والتراثية بحيث تشكلت بنية فنية يصعب على متوسط الثقافة ومتوسط الإهتمام ان يستوعبها. ولكن لو كانت الأبواب مفتوحة من الأصل او كان لدينا مبدعون استطاعوا أن يواكبوا التجربة من بداياتها لأستطاعوا أن يساهموا فى توسيع دائرة المتلقى والتطور معه وبه إلى أن يتفهم رموز القصيدة الجديدة، وآلياتها، وأساليبها الحديثة.

وهنا تكمن الأزمة، لأنه منذ السبعينيات حتى الآن اصبح للشعر العربى الحديث رصيد كبير من التجربة الشعرية واصبح الشاعر يود ان ينسج على غير منوال سابق

له، بل اصبح الشاعر يتحدى نفسه واصبح الإنفتاح على الثقافات العربية ممكنا بحيث جعل امكانية الشاعر تسبق امكانيات المتلقى بمراحل طويلة، ومن هنا نشأت إشكالية التلقى.

محمد عبيد الحربى:

كان السؤال يدور حول الشعر الحديث والمتلقى وهو موضوع طويل ومطروح على إمتداد الوطن العربى، والقضية ليست علاقة الشاعر والمتلقى، بل إن الأمر يتدخل فيه كثير من الأطراف الخارجية تؤثر على العلاقة ذاتها.

فالشاعر عندما يكتب هو يطرح طموحاته الفنية والإنسانية وهو يتمنى بالفعل أن تصل إلى المتلقى، وهذا التمنى يكون من الإتساع والقوة بحيث يطغى على مسألة الكتابة الشعرية نفسها. ومن الأمور التى تطرح بهذا الخصوص، مسألة الغموض الفنى للشعر وهذه مسألة أخرى دائمة ولصيقة مع ديمومة الشعر وقد طرحت منذ العصر العباسى، وكثيرا ماتطرح هذه المسألة فى علاقة المتلقى بالشعر الحديث. وكما نعرف فالغموض هو شئ اساسى فى الفن، وأنا اعتقد ان هناك دوافع اساسية عند المتلقى يطرحها الشعر عليه بالضرورة ومنها دوافع كشف الغموض الفنى ليكتشف **لذة النص**، وحتى لايكون العمل الفنى عملا مباشرا يقرؤه القارئ ويلقيه جانبا لانه عرف مافيه، لكن ذلك العمل الذى يقرؤه المتلقى اكثر من مرة هو ذلك العمل الذى يحتوى على شئ من الغموض الفنى.. والقصيدة الصادقة لابد ستصل للمتلقى بأى شكل من الأشكال.

هناك من يقول: القصيدة الغامضة لاتصل . أنا أرى عكس ذلك بل اقول القصيدة الصادقة واصلة وهناك من يقرؤها بالتأكيد ويدافع عنها أيضا. وكثيرا مايطرح الغموض الفنى بشكل يعزل العمل الشعرى عن متلقيه كمثل «هذا غامض تجنب قراءته»! ويساهم النقاد فى عزلة القصيدة وهم فى بعض طروحاتهم يشوهون هذه العلاقة القائمة بين المتلقى وبين العملية الشعرية. والمسألة مازالت تطرح وستظل تطرح فى رأيى ،لكنها ترجع إلى نقطتين:

(١)صدق العمل الفنى.

(٢) تذوق المتلقى.

وذائقة المتلقى حتى الآن هى **ذائقة مشوهة**،وبالتالى فإن الشاعر او الفنان يجب أن لايطمئن إلى هذه الذائقة، أى عليه بشكل أساسى أن يثيرها ويسهم فى بناء ذائقة شعرية جديدة وأنا اعتقد انه عندما يطمئن الشاعر إلى ذائقة نمطية إنما هو فى الحقيقة يهدم مسألة الخلق الشعرى والفن.

محمد الدمينى:

إشكالية التلقى هى لاشك قضية أساسية. وقد ورد ايضاح جيد للمسألة هذه من خلال فهم طبيعة المتلقى: ثقافته وخلفيته وهى كما اراها الجانب المعوق فى مسألة التواصل. لكن كيف يمكن كسر هذه



الحواجز؟ هذه فى نظرى هى المسألة؟!

وعملية فهم المتلقى للشعر وللنصوص الأدبية متراوحة وأنا اعتقد أن هذا الفهم الآن قد تردى عما قبل عشرين عاما. أنا اعتقد الآن ان المتلقى يعجز عن فهم النصوص الكلاسيكية المنقولة عن التراث والمدروسة فى المدارس، يعجز عن فهمها الفهم الصحيح. **ماتريده الكتابة الجديدة او النص الجديد هو إحياء هذه العلاقة بين النص التراثى وبين النص الجديد** فالنص التراثى مليئ بالدلالات وغنى بإيحاءات كثيرة. وبأشكال كثيرة من القيم والأفكار، وهو مازل قائما وفاعلا فينا، ولكن الإشكالية هى كيف نعجز عن إيصال فحوى هذا النص التراثى ذى الوضوح اللغوى للمتلقى. إذن هناك إعادة فهم وإعادة قراءة وإعادة تفسير للنص التراثى وفق مفاهيم جديدة ورؤى جديدة ووفق إستيعاب لشؤون الحياة الجديدة، ونشعر أنه بإمكان هذه النصوص أن تكون حديثة، بمعنى أن نصوص المتنبى ماتزال حديثة ولكن كيف أوصل هذا الفهم للمتلقى؟ فإذا كنا إزاء توصيل فهم النص التراثى نواجه صعوبة وعماء، فكيف بنص حديث؟ فالمشكلة كما اراها الآن هى مضاعفة.

من ناحية الموضوع الشعرى المتناول، ربما اختلف مع الأخ على الدمينى من حيث تصنيفه للمراحل، ومن حيث أن مرحلة الستينات وبداية السبعينات كانت محملة بهم وطن مباشر. فى إعتقادى أنها ليست مشكلة الشاعر بقدر ماتكمن فى تلقى الشاعر لهذه الأحداث، ونحن حين نضع للحدث السياسى أهمية أن يحل محل الشعر نفسه فذلك يعنى أن هناك خللا فى كثير من النظم الثقافية والتربوية، والمفترض ان لايتحول الشعر كله إلى حالة معالجة لقضية سياسية مباشرة **لكن تحويل الشعر كله برمته إلى محاولة شتم القوى المعادية ليس هو الهدف.** وحين اتحدث عن الهم الوطنى مثلا ارى أن الشاعر العربى الحديث لم ينفصل بالأصل عن هذا الهم بل الذى حدث هو محاولة تضمين هذه الهموم الوطنية ضمن المهمات الشعرية التى يتداخل معها الشاعر او تشغله، وعلى أن لايصبح الحدث او القضية السياسية هى الهم الأساس او المضمون الأساسى، وكثيرا مانجد هذه القضايا الوطنية مضمرة فى قصائدنا، بمضى أنه قد حدث نوع من دمج القضايا بشكل خفى.

ومن ناحية إشكالية الغموض، اراني مختلفا مع الأخ محمد الحربي في أن القصيدة الصادقة ستصل مهما احتوت على عامل الغموض الفني. ليس شرطا ان القصيدة الصادقة ستصل لأن ذلك سيظل مرتبطا ببيئة تربوية معينة ومستوى من الحس الإجتماعي ومستوى كبير من الفهم. نعم الصدق يظل كامنا في القصيدة، لكن كيف تصل القصيدة؟ وكيف تصل روحيتها إلى قارئ مايزال خاضعا لنظرة إرثية تقليدية في فهمه للنص الشعري؟ البعض يصل- نعم- لكن الأغلب لايصل! القضية لاتكمن في خيارات الشاعر بل تكمن في مشكلة اجتماعية قائمة. لكن هل يظل الشاعر يطمح لهذا الإيصال؟ بالطبع يطمح لكن في حدود معينة، وحين تصبح الطرق مسدودة فهو يتجاوز كل شئ ويكتب كما يريد. بمعنى أن اقناع الشاعر للقارئ بصدق القصيدة وجماليتها وغناها ليس المهمة الأساسية للشاعر. والمتلقي هنا يجب أن يبذل جهدا معينا واذا لم يكن في مقدوره ذلك فستظل المسألة قائمة بين الطرفين.

النقد ساهم في الفجوة

أحمد الملا:

بالنسبة لإشكالية الغموض فهي إشكالية عامة على امتداد الوطن العربي كما قال الزملاء، لكن تظل المسألة ضمن اشكالية النص الإبداعي.. ففي المملكة العربية السعودية كان للحياة الإجتماعية في السبعينيات تأثير ثقافي كبير، وبعد التحولات الإجتماعية رأينا ان المضامين الفنية للقصيدة الجديدة في العالم العربي بدأت تترسخ، وفي نفس اللحظة كان هناك نوع من التحول الاجتماعي في السعودية أثر على امكانية التواصل، هذا انعكس بالتالي على العمل الإبداعي، فالمبدع استمر في علاقته الإبداعية متواصلا مع هذه التحولات الجديدة في حين أن الحياة الإجتماعية أثرت في المجتمع وفي الذائقة الشعرية العامة، وأبعدتها كثيرا وارجائها عن متابعة هذا العمل الإبداعي، الا أن المبدع ارتبط مع الخارج ومع تطوير ادواته الإبداعية. في هذه المسألة نرى الآن انه لايمكن للمتلقي المعاصر أن يتفاعل مع قصيدة كلاسيكية كما قال الأخ محمد الدميني كما كان في السابق **وعلى المبدع** ان يستمر في محاولته الإبداعية مهما كانت الظروف الإجتماعية الموضوعية قاسية وغير مواتية ومهما كانت الذائقة التذوقية متخلفة.

غسان الخنيزي:

مسألة الغموض نسبية وتسمح بتعدد الآراء ويجب أن نكون على قدر كبير من الحيطة قبل أن نتوصل إلى وصم القصيدة او الشاعر بالغموض. فنحن نتفق على أن العملية الإبداعية تحمل في جوانبها الكثير من الخروج عن المألوف والعادي والمستهلك في المضامين والتعابير والأسلوب **كما اننا نتفق على أنه لايجوز للشعر ان ينشغل بالكشف اللغوي او الإحتفاء باللغة**...وفي نهاية المطاف فإننا نلاحظ ذلك الأغتراب الحضاري الذي تزداد حدته في وتيرة الحياة بأوجهها المختلفة... وبعدها كيف لانسمح للقصيدة بأن تحوي هذا القدر او ذاك من الغموض وهي نابعة اساسا من الواقع **وهو واقع يتصف بعدم الإستقرار وبالقلق بل وحتى بالغموض والإبهام. وبرأيي ان القصائد**

الجديدة ربما كانت اكثر وضوحا من الكثير من الظواهر الثقافية والإعلامية المشوشة التى توصلها الينا وسائل الإعلام الشامل، ولعل الأمثلة على ذلك لاتحتاج الى تحديد او حصر لكثرتها واستيطانها الوطيد فى حيواتنا ومصائرنا عامة.

تعميق الحوار حول مسألة الغموض

حسن السبع:

فى قضية إيصال النص إلى المتلقى العادى او مَحاولة الهبوط إلى مستوى معين من أجل التواصل مع المتلقى العادى ،فإن ذلك ليس من مسئولية المبدع بقدر ماهى مسئولية الناقد، هذا إذا أردنا تحميل هذه المسئولية لجهة ما لكن الملاحظ هو ميل النقاد إلى الجانب التنظيرى اكثر مما يناقشون او يحللون نصوصا ابداعية ، وعملية التنظير تبدو لنقادنا أسهل بكثير من تناول النصوص المطروحة فى الساحة وهذا من الأسباب التى خلقت فجوة بين المبدع والمتلقى.

أحمد بوقرى:

تعليقا على مداخلة الأخ حسن أنا لدى ملاحظتانا لأولى أنا لم أقل بالهبوط بالنص الشعرى إلى مستوى المتلقى بغرض الخروج من دائرة الغموض. بل زقول كيف **يمكن تطوير على الأفادة فى توصيل مضامين الشعر الحديث**

عصر التخصص أفرز متلقيا مهتما.

على الدمينى

هنالك أمامنا اكثر من نقطة تصب فى محور واحد لقد تم الحديث عن الظروف الإجتماعية التى يعيشها العالم العربى- بحيث كنا نرى ان الفنان او المبدع كان ومازال مسؤولا عن إيصال رسالة الى اوسع قطاع من الناس.

ذكر محمد الحربى ان هناك بعض النقاد الذين يدعون أن النصوص غامضة وبالتالى هم يفسدون العلاقة بين المتلقى والمبدع. كما ذكر محمد الدمينى أن على المبدع أن يستمر مهما كانت القطيعة بينه وبين جمهوره ومهما كانت هذه القطيعة مضروفة بشكل آو بآخر. وهى جملة معادلات مترابطة. وفى ذهنى تصور عن المتلقى المعاصر الذى هو بالتأكيد ليس المتلقى الذى كان قبل ثلاثين عاما او قبل مائة عام. كان الشعر حينئذاك يحمل هما ورسالة وكان اداة إعلامية ودعائية تثقيفية تصل إلى اكبر قطاع من الجمهور أو الناس، وكان هو الفن الأكثر توحدا وتفردا فى تلبس مشاعر الناس وقضاياهم الذوقية والروحية والمادية والتعبير عنها، ولكن العصر الذى نعيشة الآن هو عصر تخصص، لم يعد هناك نمط فنى له السيادة او الأبوة بحيث يستوعب كل المعاناة والقضايا والهموم والطروحات التى يطمح أن يعبر فيها عن الإنسان. فالإنسان الآن قد تطور. فهنالك الآن عشرات المدارس فى الفن التشكيلى وعشرات المدارس فى الموسيقى وكذلك فى القصة والرواية والشعر والشعر الشعبى.. هناك أنماط متعددة صنعتها ظروف

تطور البشرية وتعددها بحيث اصبح المتلقى الآن هو «**المتلقى المهتم**» وليس أى متلق، سواء كتبت قصيدة عمودية مباشرة أواضحة او غامضة فإنك ستجد مجموعة كبيرة من المحيطين فى المجتمع لاتهتم بأن تقرأها او تطلع عليها... فمهما حاولت ومهما أتخذت من اساليب جديدة فلن تصل اليها. القصيدة تصل إلى الناس المهتمين وتظل محصورة فى الناس المهتمين. **إذن المسألة ذات علاقة من شقين: علاقة المبدع بالمهتم وعلاقة المهتم بالإبداع.** على المهتم نفسه إذا كان يجد التعبير عن معاناته وفرحه وقلقة فى هذا الشكل الفنى ان يطور من ادواته بالقراءة والتواصل وتشقفيف ذاته. وأنا اتفق مع ماطرحه اكثر من زميل على أنه لايجب على المبدع أن يتنازل عن شروط إبداعه لأن العالم الآن مترابط، انت لم تعد فقط فى السعودية، لم تعد فى الدمام او فى الرياض، العالم اصبح مرتبطا ببعضه بعضا بشكل كبير، واصبح الخارج موجودا لديك عبر كتبه ومجلاته ووسائل إعلامه، فأنت بالتالى لست متأثرا فقط بمحيطك الصغير بل متأثر بمحيطك الواسع العربى. والإسلامى والعالمى **لذلك فعلا أنا أوكد ان المتلقى هو متلق مهتم وان على المبدع ان يستمر فى عملية ابداعه.**

اما بصدد ان هناك بعض النقاد الذين يسيئون الى العلاقة بين القارئ والنص فانني اقول بأن **كل مدرسة أدبية تفرض او تتبع نقادها من داخلها.** ونقاد المدرسة الجديدة او الحديثة فى المملكة لايساهمون فى تعميق الهوة بل بالعكس فهم يساهمون فى سد الفجوة بين القارئ المهتم وبين النص. اما ان يكون فى المجتمع مدارس ادبية وفكرية مختلفة فهذا شئ طبيعى وفى طبيعة الحياة ان يكون هناك صراع على كافة الأصعدة ومن ضمنها الصعيد الفنى، هناك صراع فنى يجسد كل الصراعات الإجتماعية الموجودة وبالتالى من يرمى القصيدة الحديثة بالغموض هو إنسان يقف بشكل او بآخر خارج خندق هذه المدرسة او هو فى مدرسة فنية أخرى، وبالتالى من حقه ان يقول ماجود ومن حقى كمبدع ان أعبر عن رأيى ومن حق الناقد الذى يوجد ضمن تيارى ومدرستى ان يعبر عن وجهة نظرى -بشكل او بآخر.

تبقى مسألة إصرار المبدع على انتهاج او ابتكار اساليب جديدة تتفق مع تطلعاته وعلاقته بالعالم الخارجى، وهى ترجع إلى مدى تقديره وتثمينه لهذا الدور. فهناك المبدع الذى يقول أن مايهمه هو رضائه الذاتى عن هذا الإبداع. وقد يقول آخر أنه يريد الوصول إلى أوسع قطاع من المهتمين وهنا تبرز المعادلات: **هل نسميها تنازلات؟ أو نسميها فهم لعبة التواصل؟.**

الخروج من دائرة العزلة:

احمد الملا:

بودى التعليق على نقطه تناولها الأخ على الدمينى حول التواصل او حول اللعبة أو حول «المرض» الذى يسمى هبوط المبدع او صعود المتلقى او سلم الناقد الذى يوصل بين الإثنين. فلدى سماعى لهذه الطروحات اتصور نفسى فى عيادة او مستشفى. وأرى أن المسألة ليست بهذا الشكل، بالنسبة لى عندما اكتب فإنى أكتب استجابة لصوت داخلى وليس لصوت آت من الخارج والمسألة ليست صعودا أو نزولا وغيرذلك من الحسابات بل يجب أن نقول أننا فى هذه المنطقة لنا ظروف معينة أجبرتنا على ان نكون معزولين أكثر مما هو الحال بالنسبة للشعراء او المبدعين فى العالم العربى لسبب اولآخر. ونحن نبحث فى هذه الأسباب **وأتصور ان سبب هذه العزلة التى نعانيها هو ماطرح منذ قليل حول**

سيادة منطق المؤسسة الثقافية القادرة على خلق القطيعة، وعلى المبدع ان يتمسك بأدواته وأن يصارع هذه القطيعة المفروضة عليه وعلى المتلقى وأن لايستسلم لها.

على الدمينى:

أريد أن اوضح هذه النقطة: هل يكتفى المرء بأن يكون قارئا لشعره وابداعه او أن يكتفى بحلقة صغيرة أو يطمح إلى حلقة اوسع؟ بكل تأكيد فإن المرء يطمح إلى حلقة اوسع ولعل ذلك يلبى الجانب النرجسى البعيد داخل الإنسان بأن يكون اكثر انتشارا. إذا عليه إبتكار الأساليب للتواصل وليس بالتنازل عن الشروط الفنية إذن فالعزلة مفروضة ونعرف أنها مفروضة، ولكن علينا أن لايكون الإلتزام بالشروط الفنية سببا آخر للعزلة بين الإنسان وبين القارئ المهتم، علينا البحث عن نوافذ للتواصل بقدر الإمكان. مع عدم الإخلال بشروط الفن الأساسية.

أحمد بوقرى:

أود أن اطرح استيضاحا حول إبتكار الأساليب، وهل هو يختلف عن ابتكار الأشكال الإبداعية الجديدة هل تقصد بذلك أساليب النشر والتواصل؟!

على الدمينى:

هناك جملة من الأشياء قد لا أستطيع أن أفيها حقها فى هذه العجالة الا ان هناك المبدعين فى العالم الذين يملكون قمة الوضوح فى الرؤية وقمة الإبداع فى الفنية. حينما يعى الإنسان قضيته ومعاناته ويرتقى بأدواته فإنه يمتلك الحالة الإبداعية ولاتمتلكه الحالة، هذا الامتلاك الذى ينتج بسبب من غياب الرؤية لدى المبدع. فعندما تكون الرؤية غير واضحة حتى لدى الفنان المبدع المتفاعل فإن جملة واحدة قد تجذبه وتقوده إلى شكل ادبى معين وكلنا يعرف هذه الحالة عندما بدأنا فى كتابة النص الإبداعى. ولكن مع التجربة يستطيع الإنسان أن يمتلك رؤيته وأدواته بحيث يكون اكثر إبداعا وأكثر وضوحا ووصولا إلى الآخر عبر استخدام الرموز والتراث والتراث الشعبى والقضايا اليومية الملحة مع الوفاء بالشروط الابداعية الكاملة، وفى نفس الوقت التعامل مع كل النوافذ الممكنة من خلال المؤسسات. لأن المبدع إذا لنغلق وقال لنفسه أنا صاحب الحق وأنا صاحب التطور التاريخى الذى سيفضى إلى الأفضل فهناك بالتاكيد مدارس أدبية أخرى وتيارات أدبية تعمل وقد تساهم بشكل أو بآخر فى تضييق الدائرة التى يعمل فى داخلها.

قضية قصيدة النثر

غسان الخنيزى:

يودنا الآن الأنتقال بالحوار الى قصيدة النثر ولدى الحديث عن قصيدة النثر فى المملكة،فإننا فى

الواقع نتوقف كثيرا عند نتاج الدفعة المتأخرة من شعراء التجربة الحديثة... عند الاصوات التى برزت فى الثمانينات، ويمكن القول أن هذا النوع من الشعر قوبل على نحو مضطرب ومتفاوت من قبل النقاد الذين تناولوه بطريقة دراماتيكية. ولنطرح السؤال التالى:

كيف تقيمون هذه التجربة فى مسيرة الشعر المحلى؟ وكيف ترون مستقبلها وآفاقها؟

أحمد الملا:

أتصور أن قصيدة النثر ارتبطت بجيل معين كما ذكر الأخ غسان، ولكننى لا أقصره على أصوات الثمانينات. فمثلا هنالك فوزية أبو خالد أضافة الى اسماء أخرى معروفة أسست لقصيدة النثر خلال فترة السبعينات. ولايمكن فى نظرى فصل قصيدة النثر عن جسد القصيدة الجديدة فى المملكة خاصة أنها لم تمتلك أنفها الكامل بعد، يمكننا الآشارة اليها بأعتبارها تجربة قائمة بذاتها. فلقد ذكرنا جيل الثمانينات ولازلنا نعايشه. ولكن يمكن الحديث عن أشكاليات قصيدة النثر ومن ثم أمكانياتها المستقبلية دون فصلها بصورة كاملة عن تجربة القصيدة الحديثة فى المملكة ، حيث أنه يقع عليها مايقع على القصيدة الحديثة من عداء، بل وتواجه بشكل أكثر حدة من قصيدة التفعيلة...

محمد الدمينى:

ان إشكالية قصيدة النثر هى جزء من إشكالية القصيدة الجديدة فى المملكة بشكل عام وتقييم هذه التجربة بشكل مستقل يبدو صعبا ، لأن ما أنجبته تجربة قصيدة النثر من نصوص وفعاليات ومحاولات لايزال فى طور النمو وتأسيس البدايات. لقد ذكر الأخ أحمد الملا تجربة فوزية أبو خالد باعتبارها إحدى التجارب التى شكلت بداية لقصيدة النثر، الا أن تقييم التجربة ضمن قضايا إشكال الشعر المحلى لايزال من بين الاسئلة القلقة للحركة الشعرية المحلية. **ولكن قصيدة النثر توضع ضمن سياق التجربة الشعرية العربية بشكل عام، وهى تواجه -عربيا- مصيرا قلقا وولادات متقطعة. وحين نقول أنها ولدت بالمساواة مع قصيدة التفعيلة.** فى الخمسينات وهناك أسماء كثيرة يمكن الاستشهاد بها مثل أنسى الحاج، محمد الماغوط، وسركون بولص فى الستينات وتجارب كثيرة أخرى، أذن فقصيدتا النثر والتفعيلة ولدتا فى زمن يبدو متقاربا جدا **ولكن قصيدة النثر لاقت حروبا كثيرة، وهذا أمر طبيعى وينسجم مع رؤى المجتمع العربى وقيمه الأدبية التى لاتزال تمجد القصيدة التقليدية** وبالتالى يصعب على الذائقة العربية أن تتقبل تجارب جديدة. وكانت قصيدة النثر إحدى التجارب التى تمثل كسرا معينا للقوانين الأدبية.

،على مستوى التجربة المحلية، فإنى أعتقد أن قصيدة النثر لاتزال تعيش معاناة كبيرة من ناحية أستيعابها ونقدها والتبشير بها. ولاتزال تبحث عن وجود بل تحاول أن تؤسس وجودا حقيقياً. ولكنها تواجه بشراسات كثيرة، وللأسف فإن الشراسة لا تأتى من خلال التلقى الإجتماعى العام ولكن من خلال التلقى النقدى لها فى حين كان من المفترض أن يتولى النقد تنويرها وايصالها ووضعها ضمن آليات

الحركة الشعرية وتطورها.و من المفترض فى النقاد والشعراء والمثقفين أن يحاولوا ايصال هذه التجربة للمجتمع وأن يدعموا التجارب المحلية للكتابة الجديدة.

وحول مستقبل قصيدة النثر فإن ذلك مرتبط بإشكالية أخرى تتمثل فى عجز الأشكال الأخرى عن إيصال مايمكن أن توصله قصيدة النثر، بمعنى أن تشكل بديلا لأشكال شعرية أخرى، وهذا بأعتقادى لم نصل له على المستوى المحلى بعد. وإن كانت قصيدة النثر تفعل فعلها محليا.**ولكن مستقبل قصيدة النثر مرتبط بالتأسيس العربى لها، وأعتقد أنها فى الإطار العربى تشكل قصيدة بارزة ومؤثرة ولها وجود نقدى حقيقى وحيوية كبيرة وتستقطب الكثير من والشعراء.**

أحمد بوقرى:

تواصلا مع ماذكرة الأخ محمد وبقية المحاورين ، فإن بودى التأكيد على أن قصيدة النثر ليست نابعة من فراغ وليست صدى محليا للتجربة العربية السابقة علينا. وبودى الإشارة الى بعض الأفكار التى سبق أن احتوتها مقالة نشرت لى فى جريدة اليوم حول قصيدة النثر.

لم يكن انبثاق قصيدة النثر منفصلا عن التطور المادى والروحى الذى تمر به مجتمعاتنا العربية بل والمجتمعات الأنسانية لما لهذه المجتمعات من تأثير ثقافى وتقنى على تطور مجتمعاتنا العربية روحيا وتدليلا على ذلك، عندما كان مستوى التأثير الخارجى ضعيفا ، والمجتمعات العربية فى عزلة ثقافية واجتماعية عن الخارج كان الحس الجمعى العربى على مستوى كبير من البكارة والتماسك فكانت القصيدة التقليدية (الخليلية) تعبيرا أصيلا وحقيقيا عن روح هذا الحس موضوعيا وإن لم تكن قد أختفت تجلياته كلية بل تداخلت وتصارعت مع بروز الحس الفردى والمزاج التذوقى الفنى المتعدد ، جاء الشعر الحر كتعبير حقيقى استوعب بقدراته الفنية المتسعة إفرازات هذا الانقسام الاجتماعي ومعبرا عن حالته الاجتماعية شعريا.

غسان الخنيزى:

أتصور أن سيرة قصيدة النثر لدينا هى سيرة لاتزال فى طور التكون والتشخص، وهى تعكس جملة من الإشكاليات التى تتميز بها الحالة الأدبية المحلية: كالتنا قضات بين الحداثة والتقليد والتناقضات ضمن الفهم الحداثى نفسه، وكما ذكرنا فإن قصيدة النثر مشكك فى أمر «شعريتها. حتى لدى شعراء قصيدة التفعيلة، هذا من جهة. ومن جهه أخرى فإن سيرة قصيدة النثر أدت إلى كشف التناقضات بين التنظير والتطبيق فى العفالية النقدية المحلية ويحضر فى ذهننا الاستقبال النقدى الاحتفائى الذى حظيت به قصيدة النثر فى أواسط الثمانينات ومن ثم أنقضاض حلقة النقاد عنها فيما بعد وذلك ضمن تراجعات ابداعية ونقدية وثقافية حصلت، وكما نذكر فأن هذه القصيدة تواكبت الى حد معين مع فعالية النقد البنيوى وبروز الاتجاهات الشكلانية والاطروحات حول النص المفتوح والقراءات المتعددة والدلالات اللغوية وذلك فى منتصف الثمانينات، ثم عدنا نسمع بعض النقاد يراجعون أنفسهم فيما يتعلق بالوزن وضرورتة الشعرية والتشكيك فى مقولاتهم حول الوزن الداخلى الى غير ذلك من الميزات التى كان النقاد يميزون بها

قصيدة النثر.

بهذه الطريقة يمكنني القول بأن **مسار قصيدة النثر ربما يتوازى الى حد كبير مع مسار الفعالية النقدية لدينا.** ولنتذكر أن النشاط النقدى الذى توهج فى منتصف الثمانينات كان أول محاولة منهجية تحاول اختراق نمط النقد الإنطباعى والقراءات الموجهة للنصوص والإبداع الشعرى خصوصا.

وحول آفاق قصيدة النثر فإنى أظن، أنه اذا ماكتب لها تأسيس ماعلى مستوى الإبداع المحلى فإنها ستمثل خروجا آخر، بل أضافة نوعية أخرى للفعالية الشعرية المحلية، قد لاتكون متواصلة مع قصيدة التفعيلة... أو بمعنى آخر فإن الهوة أو المسافة بين تيار الشعر المنثور والشعر التفعيلى ربما ستكون على نفس القدر من الاتساع كما هو الحال فى المسافة بين تيار التفعيلة وتيار الشعر التقليدى (الخليلى). وقد يبدو مستغربا أن نتحدث عن مثل ذلك التنافر والتباعد بين تيارين ينتميان فى نهاية المطاف الى العالم الشعرى الحديث. الا أن ذلك ربما يعكس بصدق الحالة الثقافية السائدة لدينا من حيث رفض الآخر ورفض التعددية الثقافية الخ...

مآخذ النقاد على قصيدة النثر

حسن السبع:

أنا أؤمن بتلك المقولة التى مفادها: **«كن شاعرا وأختر الشكل الذى تريد»** ولعلكم تذكرون الاستطلاع الذى قمت به حول قصيدة النثر محاولا أن أتقصى كل ما قيل من قبل نقادنا على الساحة المحلية ودونت ملاحظاتهم خلال خمس سنوات حول قصيدة النثر وبودى أن أوجزها هنا. ومستدركا بالقول أن **«ناقل الكفر ليس بكافر»،**

أولا: الغاؤها لنظام الاشكال الشعرية السابقة دون أيجاد شكل منضبط أو مقعد.

ثانيا: غياب الضوابط وترك الباب مفتوحا لكل من أراد أن يجرب حظة مع غياب الموهبة.

ثالثا: الإغراق فى التجريب من أجل التجريب والنغماس فى اللعبة اللغوية القائمة على التجريب اللغوى.

رابعا: الإ يغال فى الإبهام والضبابية والمبالغة

خامسا: غياب المضامين والقضايا الواضحة

سادسا: انحرافات فى البناء اللغوى ونسف الجسور مع الماضى.

هذه بأختصار أهم المآخذ التى تتردد حول قصيدة النثر والملاحظ أن الردود أو محاولة مجادلة هذا المنطق كانت متواضعة وغير فعالة ربما بسبب ظروف موضوعية متمثلة فى تمكن ذلك المنطق من إبراز وجهة نظره دون مؤاخذة ومحاسبة بينما كان تردد تيار القصيدة الجديدة فى مواجهة ذلك نتاج ظروف معينة.

على الدمينى:

اسمحوا لى أن ابدا بنقطة طرحها الأخ محمد الدمينى حول أن أى مدرسة أدبية جديدة أنما تنشأ بشكل

أو بأخر من أحضان مدرسة سابقة ثم تختلف معها، لأن الواقع الموضوعى يتطور بحيث يستوعب الشكل الجديد ولا يستوعب الشكل القديم. وإذا ماطبقنا هذه المقولة على تطور الشعر العربى من العمود التناظرى إلى التفعيلة ثم إلى قصيدة النثر، فإنه ليس هناك من شك فى وجود آفاق مسدودة إلى حد كبير أمام قصيدة التفعيلة، فهنالك نمطية سائدة سواء فى الصورة أو فى الايقاع نفسه عبر أستخدام بحور شعرية محددة أو فى الإحالة للصورة وللمضمون. ثم إننا نجد صوت أبرز الشعراء العرب يتردد فى مجاميع واسعة من شعراء التفعيلة فى العالم العربى، وذلك يضع أمام الشاعر المبدع تحديا بأنه اما أن يكون صوتا منساقا وصوتا ضمن اصوات، واما أن يكون صوتا متفردا، وبإمكانه أن يتفرد بأن يبدع من داخل شعر التفعيلة و يتجاوز أو يتنافس مع قمم الشعر العربى فى هذا المجال، أو أن يبحث عن شكل آخر وهذا يعنى أن البحث عن شكل آخر هو مسألة شكلية أكثر مما هى موضوعية. **وقصيدة النثر ليست وليدة الآن بل هى نتاج لتجارب طويلة وربما تكون سابقة لقصيدة التفعيلة، فجبران خليل جبران عندما كتبها لم تكن قصيدة التفعيلة موجودة بشكلها المعروف حاليا، ولكن نمط التذوق العربى لم يستفها بدليل أنه لم يفرز شعراءها.**

مازالت هنالك امكانية موجودة وبين فترة وأخرى يبزغ شاعر جديد.

أننى أرى أن المجتمع يتذوق قصيدة التفعيلة وللموسيقى دور خاص بالنسبة للشعر. وتأتى هنا العلاقة المقعدة بين المتلقى المهتم والذى يقف داخل خندق القصيدة الحديثة مع قصيدة النثر. فقصيدة النثر. التى نقرأها فى العالم العربى تعطى احساساً بالشعر المترجم. فتجد أنها تتأثر بأسلوب الترجمة وأسلوب نباء الجملة الشعرية نفسها وتحيلك إلى قاموس مترجم أنها تحيل الى مناخ نفسى غير المناخ الذى يتكون عبر الإحالات التراثية والتاريخية. ثم أنها تأتى مفرغة من الموسيقى. كل ذلك يجعل بينك وبينها شيئاً من الغربة آو الهوة التى لايسهل تجاوزها.

أما الإشكالية الكبرى بالنسبة لقصيدة النثر وهو مأزقها أو مرتكز نجاحها فهى تحاول الإنتقال من كل قواميس اللغة والمعانى التى البست النمطِ الشعرى السائد إلى جوهر الشعر بحيث تقول القصيدة قولها الشعرى معزولة عن تراثها وعن موسيقاها وعن أن ترتكز على رمح معين. كل ما هناك هو أن تقول قولها وتخترقك. وهذا تحد يقف أمام قصيدة النثر أكثر مما يقف أمام قصيدة كلاسيكية أو قصيدة التفعيلية وهو يضعها فى أختيار. ففى كل جملة شعرية أما أن تنجح أو تسقط وليس هناك مجال وسط.

والجملة الشعرية فى هذه الحالة تحتاج إلى مساحة من الحرية كاملة وأن يستطيع المبدع أن ينشىء إنشاء جديداً يختلف مع أى سابق له ويتصادم مع أى موجود فى الواقع أمامه.

إن شعرية قصيدة النثر تأتى من مئات النقاط. ومن أهم هذة النقاط هى أنها نقيض. هى أنها مغايرة للسائد، مغايرة للسياق ذاته. فيها أنتهاك للتعابير اليومية وللممارسات والاعراف...الخ... كل ذلك يحتاج إلى مساحات المناخ الحر الحقيقى الذى لم يتوفر حتى الآن فى أوربا. وبالتالى فإن هذا الأمر يؤدى إلى وضع قصيدة النثر أمام أفق مسدود.

وأقول أن قصيدة النثر ليست هى المستقبل لكنها أفضل ما يمكن أن يكون من أشكال الشعر.. الشعر الحقيقى.

-محمد عبيد الحربى: تحدث الأخ على عن مناخ الحرية الضرورى للإبداع الشعرى. وأنا أعتقد فعلاً أن الحرية هى المفتاح الأول للإبداع الإدبى وحتى الإبداع الإجتماعى. فأنت عندما تشعر بحريتك كفنان فأن ذلك يعنى مقدرتك على الكتابة ضمن رؤيتك وضمن ماتريده فنياً عبر الشكل الذى تريده. وهذا شيء جميل لايتوفر فى العالم العربى بعد ومايزال هو فى الحقيقة ما يطمح اليه الفنان أو المثقف.

وقصيدة النثر لم تأت كى تلغى كل الاشكال الشعرية السابقة لكنى أرى أن شعراء التفعيلة يخافون من قصيدة النثر تكرار للخوف الذى ظهر سابقاً عندما ظهرت قصيدة التفعيلية حين أحس شعراء القصيدة الكلاسيكية بأن هذا الشعر الجديد جاء لإلغاء مجد وأمبراطورية القصيدة التقليدية... وهذا مانراه يتكرر الآن إزاء قصيدة النثر. وهو خوف تاريخ ربما كانت مسألة الخوف هذة موجودة فى اللاوعى وللأسف نجد أن أشرس محاربى قصيدة النثر هم من شعراء التفعيلة والكثير منهم كتب ضد هذا النوع من القول الشعرى.

ثم يأتى دور النقاد وكثير منهم يخضع لمسألة الذوق الفنى ويقول إنه غير مستعد للكتابة نقدياً حول قصيدة النثر مالم يتذوقها فنياً. وما يتذوقه فنياً هو القصيدة الوزينة سواء كانت التفعيلية أم العمودية. وموقف النقاد وهو فى الحقيقة من ضمن العوائق آو الحواجز التى تواجه قصيدة النثر.

والدكتور كمال أبو ديب ومن خلال كتابه «الشعرية» قدم أطروحات مختلفة فى مسألة التذوق الشعرى وطرحه بشكل جديد ومغاير عما كان سابقاً. وهو ينظر إلى الشعر عبر مفاهيم كثيرة كمفهوم «التوتر» الذى ينقل قارىء قصيدة النثر فى لحظة معينة بشكل مفاجىء إلى معنى آخر أو رؤية أخرى، وهذا مفهوم لايمكن لأى شكل شعرى استيعابه غير قصيدة النثر وهو مفهوم- فى تصورى- جديد فى الشعر. ثم هناكَ مفاهيم كثيرة طرحها نقاد ومنظرون أمثال جاكبسون وغاستون باشلاء مثل مفهوم الانرياح والأختزال الخ...

أحمد بوقرى:

بالأضافة إلى كمال أبو ديب يا أخ محمد هناك الناقدة اللبنانية **يمنى العيد التى قيمت قصيدة النثر بصورة جيدة.** وأشارت إلى أن هذه القصيدة لها خصائص فنية معينة وليست هى قصيدة معلقة فى فراغ بلا قوانين داخلية جمالية. ومما ذكرته من خصائص قصيدة النثر:

أ- الأقتصاد فى اللغة.ب- التوهج الاشراقى. ج- الايقاع الداخلى/ الموسيقى الداخلية المتنوعة التى تتجلى ليس فى الأعتماد على الوزن بل على **«التوقيع على جرس بعض الزلفاظ والموازاة بين حروفها فى التكرار والنبر والصوت وحروف المد»**

أضافة إلى ذلك هناك أقتراب قصيدة النثر الحميمى من الواقع الحي والتصاقها بكثير من جزئياته الصغيرة وتفاصيلة الأنسانية الخفية حيث تستطيع إعطاءها بعدها الشعرى المتواتر ولحظتها اللغوية المحسوسة.

......

وأعتقد أننا بهذا قد غطينا محاور الندوة بما فيه الكفاية... شكراً لكم

الظهران/٢ مايو ١٩٩١

الحياة الثقافية



تحقيق

عصر من الغناء العربى:

محمد عبد الوهاب :النهر الخالد

إعداد:

مجدى حسنين وابراهيم داود

جاء عبد الوهاب خليفة لسيد درويش ملحن ثورة ١٩١٩ العظيم الذى سكنت الحانه فى وجدان المصريين، فى الأزقه والحوارى والقرى، هؤلاء المسكونين بالثورة والطموح.

«وعندما وصل محمد عبد الوهاب إلى الخلافة على عرش الالحان والطرب، كانت الثورة قد هدأت. وظهرت بعض بوادر استقرار باعلان دستور ١٩٢٣، وتراجعت دعاوى الثائرين، أمام دعاوى الساسة بقبول مبدأ المفاوضة مع الانجليز الذين يحتلون مصر. وكان حزب الوفد برئاسة سعد زغلول ومصطفى النحاس من بعده يمثل أبناء الطبقة المتوسطة، أما الاعيان فغالبيتهم تجمعت فى حزب الأحرار الدستوريين. وقد يتحالف الحزبان أو يتصارعان أحيانا، فى إطار قبول مبدأ المفاوضات واستمرار الرقابة السياسية التى تحاصر انفلات المشاعر والعودة إلى الثورة. فى هذا المناخ كان على محمد أفندى عبد الوهاب أن يختار بين أمرين: أما ان يواصل رسالة سيد درويش كما هى، بالالحان الثائرة المعبرة عن المستضعفين فى الأرض، وعندئذ يتحول بالضرورة إلى سياسى وغالبا ماينتهى أمره إلى الاضطهاد والاعتقال، أو يختار طريق الفن يعلويه ولو موقتا عن الصراع السياسى. اختار عبد الوهاب طريق الفن»...(١)

وقد دخل عبد الوهاب فى بداية حياته فى منافسة حادة مع كبار مطربى ذلك الزمان من أمثال الشيخ صالح عبد الحى والشيخ ابراهيم



الفران والشيخ درويش الحريرى وزكى مراد والشيخ محمود صبح الذى تزعم الهجوم على المطرب الناشئ وذلك من خلال احدى الأذاعات الخاصة قبل تأسيس الاذاعة الاهلية سنة ١٩٣٥، التى كان لمحمد عبد الوهاب شرف الغناء فيها بعد أم كلثوم

ومنذ ذلك الزمان وعبد الوهاب فى معارك مستمرة مع بعض الملحنين والمطربين والكتاب، وكانت كبرى هذه المعارك عندما اتهم بالاقتباس من الموسيقى العالمية بل والمحلية حين تقدم مع ٤٥ مرشحا بنشيد قومى للثورة وتم اختيار نشيده. أقنع د. حسين فوزى اللجنة أن موسيقى النشيد مسروقة من مقطوعة لـ «الجار» فحجبت الجائزة عنه رغم اعلان الصحف عن فوزه.

وعلى مدى سبعين عاما عاش عبد الوهاب مجددا للموسيقى العربية، وكانت الحانه الأولى خطوة واسعة على الطريق الذى بدأه سيد درويش فى تخليص الأغنية من هيمنة الأغنية التركية والعودة بها إلى منابع الموسيقى المصرية الجديدة.

وعند الحديث عن عبد الوهاب يجب التفريق بين عنصرين، كما يقول سليم سحاب (٢): اولا عبقرية عبد الوهاب اللحنية، ثانيا الخط الذى اختاره عبد الوهاب للتطوير، فاذا كان العنصر الثانى قابلا للنقاش العلمى المتزن فإن ذلك لايبرر أبدا التشكيك فى عبقرية عبد الوهاب اللحنية التى سلم بها منذ نصف قرن على الأقل المستمع العادى وعلماء الموسيقى واذا كان التعصب ضروريا فى هذا المجال فاننا نقترح تعصبا وحيدا للموسيقى العربية ككل، بكل مافيها من كنوز وبكل اسهامات سلسلة العباقرة التاريخيين الذين تعبدوا فى محرابها من عبده الحامولى الى عبد الوهاب. اننا اذا التزمنا بهذا التعصب وحده أمكننا أن نتقد أية ظاهرة موسيقية عربية بدون الاساءة إلى الموسيقى العربية ككل، وكتراث ساهم فيه هؤلاء العباقرة كل فى موقعه وحسب شخصيته الموسيقية ووفقا لوجهة نظره فى الابداع والتطوير.

فى ٤ مايو الماضى رحل عنا عبد الوهاب

ليأخذ معه قطعة غالية من وجداننا الذى ظلله على مدى سبعين عاما بأعذب الألحان، وعبر فيها عن أمال واحلام واحباطات أجيال متتالية .

وعن فنه وحياته التقت «أدب ونقد» مع الشاعر الكبير مأمون الشناوى مجموعة من صفوة الملحنين والمؤرخين الموسيقيين لكى نرسم صورة عبد الوهاب الفنان والتاريخ ونعين الاضافات التى اضافها الراحل الكبير بعد موسيقار الشعب سيد درويش

الشاعر : مأمون الشناوى: كان مؤديا ليس له نظير.

لاشك أن محمد عبد الوهاب صنع اتجاها فى الاداء لايستطيع غيره عمله.. والذين تأثروا به هم الذين نجحوا كمطربين..

كان شديد العناية بصوته ويقوم بتدريبات يومية، وكان بعيدا عن الخمر والتدخين

وعندما كان يغنى أغانى سيد درويش كنت تحس انه احلى من سيد درويش نفسه... وأرى أنه كان مؤديا ليس له نظير. ذات مرة كان يسجل لحنا لوردة فلم يعجبه أداؤها فى جزء من الأغنية وأخذ يكرر معها كثيرا وأخيرا طلب منها أن تقول كما يقول فبكت وقالت: لايستطيع هذا غير عبد الوهاب

وظل متمسكا بالتعبير الالقائى مع اللحن مثل سيد درويش، وكان يسمع كل موسيقى العالم وعندما يأخذ شيئا من الموسيقى العالمية كان يقدمها أفضل من الأصل.

والقصبجى نفسه كان يشكولى ويقول: نحن نجرى وراء عبد الوهاب كلما فعل شيئا فعلنا مثله ......؟

أغنية «كل دا كان ليه» لم تكن أغنيته ولكنها كانت أغنية نجاة الصغيرة وغنتها فى محطة الشرق الأدنى.. وعندما فوجئ عبد الوهاب بأنه مدعو من قبل سلاح الفرسان للغناء أمام عبد الناصر سنة ١٩٥٣ احتار عبد الوهاب فاقترح عبد الحليم حافظ أن يغنى هذه الأغنية وكان قد نسيها تماما وظل معه عبد الحليم يذكره بالكلمات واللحن حتى تذكرها وكانت آخر أغنية لعبد الوهاب- فى حفل أمام الجمهور

محمد الموجى: عبد الوهاب جعل للأغنية رونقا

- المؤكد أن سيد درويش خرج بالموسيقى العربية إلى عهد معين، أكمل بعده عبد الوهاب الطريق الذى بدأه سيد درويش ،ولاأريد أن أصل فى تعبيرى عنه إلى القول بأن عبد الوهاب كان نبى الموسيقى العربية فى هذه الفترة، امتلك القدرة على انتقاء الكلمة لكى يلحن اللحن اللائق بها ، كما علمنا احترام الغناء والموسيقى من خلال احترام نفسه، وذات يوم رفض أن يأكل الموسيقيون مع الطباخين فى أحد الأفراح، وأصر على أن يأكلوا جميعا على منضدة واحدة، الأمر الذى دفع المجتمع الى احترام الموسيقى واعتباره المغنى فنانا له قيمته فى اثراء روح ووجدان الشعب الذى ينتمى اليه، ويكفى أنه جعل المحاكم تأخذ بشهادة الموسيقى.

- عبد الوهاب كان ملحنا وليس موسيقيا ، وكذلك كان السنباطى، وهناك فرق بين الملحن والمؤلف الموسيقى، وليس أساسا أن يكون الملحن مولفا ، فهذا ليس عجبا فى عبد الوهاب، وقد ارتضى لنفسه ذلك لأنه وجده الطريق الأمثل للتعبير عما بداخله، ورغم ذلك فهناك أعمال موسيقية بعيدة عن تلحين الأغنية تشهد له





بالكفاءة والبراعة.

عبد الوهاب كان مؤمنا بأن سيد درويش يغنى للعمال والفلاحين، إلا أن عبد الوهاب جعل للأغنية رونقا، كما غنى للشعب فى مناسبات هامة.

وأنا لا استطيع المقارنة بين عبد الوهاب والسنباطى ومحمد فوزى.... وتاريخ المقارنة ليس واردا ، خاصة أن عبد الوهاب يمثل عامودا فقريا للموسيقى والأغنية العربية، وجميعنا امتحنا على أغانيه أمثال الجندول وكليوباترا...

المايسترو مصطفى ناجى: فرق بين الملحن والمؤلف الموسيقى

أوكد على أن عبد الوهاب ليس شبيها بأحد مما ذكرت، أعنى سيد درويش ورياض السنباطى وفريد الاطرش ومحمد فوزى، بل هو يتميز عنهم بميله للجديد وعدم طرقه الباب مرتين، الأمر الذى جعله متفردا ومتتبعا لكل الأنماط خلال لى حياته الطويلة، لدرجة أن كل عمل جديد يعتبر بمثابة عمل تجريبى يفتح به أفقا جديدا، ومن الجائز أن ينطبق هذا الكلام على كل عمل جديد يقوم بتلحينه، ولذلك لانستطيع القول أنه يشبه أحدا، حتى العملاق رياض السنباطى كان محصورا فى إطار محدد صنعه لنفسه أما عبد الوهاب فكان يعتبر كل عمل ينتهى عملا قديما ولابد من التطلع إلى الجديد فى العمل القادم.

هناك فرق بين التأليف الموسيقى والتلحين، ومعظم الموسيقيين المصريين الذين عملوا فى مجال الأغنية كانوا ملحنين، وعبد الوهاب واحد منهم، وإن كان يتميز عليهم بأنه أقرب إلى التأليف منه إلى التلحين، والحقيقة أننا لانجد فى مصر مؤلفين موسيقيين بالمعنى الأكاديمى اللهم إلا واحدا مثل أبو بكر خيرت، وليس ذنب عبد الوهاب أنه كان ملحنا فقط ولم يتطرق الى التأليف، ولكن كان من المفروض على المؤلفين الموسيقيين الذين يطرقون المجال السيمفونى أن يأخذوا مافعله عبد الوهاب فى مجال الأغنية يصنعوا منه أعمالا سيمفونية، وإن كنا لانلزم أحدا بذلك، وخلاصة الأمر أن عبد الوهاب قام بالتطوير فى مجال الأغنية ذاتها وليس فى مجال آخر، ويعتبر الملحن

الوحيد الذى دفع الى تطوير وإعادة توزيع النشيد الوطنى «نشيد الجهاد» فى عمل سيمفونى ضخم، وهذا التوزيع يعتبر مثالا جيدا على امكانية تقديم أعمال أخرى تستخدم الأوركسترا بهذه الفخامة

أما مسألة عدم قيام عبد الوهاب بتوزيع أعماله، فالتوزيع مهنة أخرى غير التلحين، وابداع عبد الوهاب الحقيقى فى هذا المجال كان فى أختيار موزعين جيدين لديهم القدرة على تنفيذ رؤية عبد الوهاب اللحنية فى شكلها الصحيح

الناقد والمؤرخ الموسيقى «محمود كامل»: ليست سرقات بل تطعيم ومزج

- اعتقد أن مسألة المقارنة بين عبد الوهاب وسيد درويش تحديدا ليس من الجائز إثارتها الأن خاصة أن لكل منهما حسناته وسيئاته، واذا كان عبد الوهاب قدم شيئا له قيمته، فالآخرون أيضا قدموا أشياء تحسب لهم فى تاريخ الموسيقى العربية، ولكن المقارنة سوف تسفر عن تفضيل أحدهم على الآخر.

وأؤكد على أنه لايوجد من يساوى قامة عبد الوهاب، ورياض السنباطى نفسه على الرغم من مقدرته الفذة إلا أنه كان عوادا فى فرقة عبد الوهاب، أما سيد درويش فتكمن عظمته فى المسرح الغنائى، لكن فى المقابل نجد أن ماصنعه عبد الوهاب تصدر به الساحة الموسيقية لمدة تزيد عن ستين عاما، وتربع على عرش الغناء فى فترة لم يستطيع مغن آخر أن يحتلها منذ العصر الجاهلى، ولولا أنه يستحق ذلك لما أحتل هذه القمة.

واذا كان هناك من يتهم عبد الوهاب بالسرقة من بعض الأعمال الغربية، فأقول لهم أسرقوا وأفعلوا مثله. وحقيقة الأمر أنها ليست سرقات بل تطعيم ومزج بين الموسيقى الغربية والعربية، تعتمد على الأحساس المرتفع والذوق السليم، وكل ما استعاره عبد الوهاب هى جمل بعينها اعترف بها، ولم يكتشف أحد أنه سرق لحنا بالكامل، فى حين يوجد موسيقيون آخرون يعيشون بيننا ومتهمون بالسرقة لألحان كاملة ولم يحاكمهم أحد.

أما ماتردد عن المقارنة بين التأليف والتلحين، فأود أن أشير إلى أن السيمفونية تعتبر قالبا موسيقيا غربيا. ونحن لدينا قوالب موسيقية عربية، والعالم كله اليوم أصبح يتجه نحو الأقلال من السيمفونيات، والأحساس العربى لايتذوق السيمفونية بشكل عام، لأنها بعيدة عن الروح والوجدان العربى، فى حين أحبت الجماهير عبد الوهاب لأنه استطاع أن يغنى ويصل إلى قلوبنا.

ومسألة تطوير عبد الوهاب للموسيقى العربية أود أن أشير فيها إلى أن عبد الوهاب ظهر فى فترة وجود زكى مراد وحامد مرسى وعبد اللطيف البنا وصالح عبد الحى.. واستطاع أن يتفوق عليهم جميعا ويصبح المثل الأعلى للجميع فى عصره والعصر الذى تلاه، وهذا الأمر يحتاج إلى دراسة خاصة، تنظر بالتحليل للذكاء الخارق الذى وهبه الله، واستغلاله الجيد لصداقة أحمد شوقى، وهو لم يكن مجرد ملحن ومغن فحسب، بل ملك غير متوج على الأغنية العربية.

وما يتردد عن عدم قيام عبد الوهاب بتوزيع أعماله، فالمؤكد أن التوزيع فن قائم بذاته، ولى أن أتساءل عن من قام بتوزيع أعمال سيد درويش والقصبجى وزكريا أحمد ورياض السنباطى،





سيد درويش

فهؤلاء أيضا كانوا يعتمدون على موزعين آخرين يوزعون لهم ألحانهم. والأمر برمته يرجع فى النهاية إلى مقدرة الموزع على تفسير اللحن وابراز النواحى الجمالية فيه، والمهم أن نحافظ على رسالته ومبادئه، ليس هو وحده... بل رسالة كل الفنانين الراحلين الذين أضافوا لبنات عديدة الى صرح الموسيقى العربية العظيم.

أحمد فؤاد حسن: الاقتباس ليس عيبا

سوف يجيب التاريخ عن السؤال حول مدى التطوير الذى صنعه عبد الوهاب للموسيقى العربية، وعندما تقارن بين عصر ماقبل عبد الوهاب والعقود التى مرت وعاشها عبد الوهاب، سنجد أن عبد الوهاب قفز بالموسيقى العربية قفزات عالية من أجل خلق موسيقى عربية أكثر معايشة لعصره، ومن ناحية أخرى نجد أن موسيقاه استطاعت أن تجذب مواهب كبيرة لاحتراف وهواية الموسيقى، وخاصة أن العمل بالموسيقى قبل عبد الوهاب كان هواية فقط، أما الأحتراف والدراسة فهذا جاء على يد عبد الوهاب، وجميع الأجيال التى جاءت بعد عبد الوهاب دخلت المجال الموسيقى عبر بوابته ومن تحت عباءته هو.

لاشك أن سيد درويش يمثل علامة بارزة فى طريق الموسيقى المصرية والعربية، فقد خرج بها عن التأثر بالموسيقى التركية والقوالب القديمة الجامدة، إلى التعبير عن جموع الشعب، وفى حد ذاتها هى رسالة، اعترف بها عبد الوهاب ولم ينكرها، وأكد على أن موسيقى سيد درويش جاءت للتعبير عن الشعب المصرى، وأتجه عبد الوهاب نفس الأتجاه، كما اتجه إلى تقريب الموسيقى العالمية إلى الموسيقى العربية. وليس هناك شك أن عبد الوهاب استمع جيدا الى الموسيقى الكلاسيكية لكن لاتقارن حياة قصيرة عاشها سيد درويش بحياة طويلة عاشها عبد الوهاب، وواقع الأمر بالنسبة لى يؤكد أن عبد الوهاب أثر فى تكوينى وابداعى أكثر من أى موسيقى آخر، وانسحب تأثيره أيضا فى تكوين وجدان الناس، وهذا كلام هيئة اليونيسكو، التى أعتبرته فنانا مؤثرا فى وجدان منطقته، ويكفى سيد درويش

فخرا أنه أنتزعنا من جذب الموسيقى التركية القديمة، ولكن عبد الوهاب أنسحب تأثيره خارج حدود مصر إلى المنطقة العربية بالكامل من المحيط إلى الخليج.

ليس عيبا أن يقتبس عبد الوهاب جملا موسيقية من الموسيقى الكلاسيكية كما هو الحال فى «أحب عيشة الحرية» التى أقتبسها من بيتهوفن، وهو اعترف بذلك وهو شئ لايعيبه، خاصة أن هناك أمثلة عديدة اقتبس فيها موسيقيون غربيون من موسيقانا العربية وخاصة موسيقى فريد الأطرش وعبد الوهاب نفسه.

عبد الوهاب والفيلم الغنائى

«عندما فكر الموسيقار محمد عبد الوهاب فى السينما كان تفكيره ينصب على تسجيل حياته الفنية فى البوم من الشرائط المتحركة يعرضها على أقاربه والصفوة من أصدقائه.. وبعد النجاح النسبى الذى حققته «أنشودة الفؤاد» تحولت فكرته إلى انتاج فيلم طويل له حدث درامى تربطه بأغانيه ويبتعد مضمونه عن شخصيته وحياته الخاصة.

وقبل نهاية عام ١٩٣٢ كان عبد الوهاب يرحل مع المخرج محمد كريم رائد السينما المصرية ومخرج أول فيلم ناطق هو أولاد الذوات ومعهما جمهرة من الممثلين المصريين فى باريس ليبدأ اتصوير فيلم «الوردة البيضاء» بعد أن نوقشت قصة الفيلم التى اشترك فى وضع أحداثها محمد كريم وعبد الوهاب وسليمان نجيب وتوفيق المردنلى.. ويروى محمد كريم « انظر كتاب قصة السينما فى مصر.. لسعد الدين توفيق ١٩٦٩» أن قصة هذا الفيلم بدأت باختيار اسم الفيلم... لم تكن هناك قصة وانما كان هناك اقتراح باختبار الأسم الأول وبعد ذلك تم تأليف القصة..

وعندما عرض فيلم «الوردة البيضاء» فى سينما رويال بالقاهرة عام ١٩٣٣ أحدث ضجة لم تصادفها دور العرض السينمائى فى مصر من قبل... بل أن عرضه فى الاسكندرية وحدها استمر ٥٦ أسبوعا متواصلا.. وقد حقق هذا الفيلم أرباحا زادت على ربع مليون جنيه.. واستمر عرضه عدة سنوات.. وبلغ من شهرته أن أطلق اسم «الوردة البيضاء» على كولونيا خاصة ابتكرتها أحدى شركات العطور.. وأطلق الأسم ايضا على أقمشة صيفية صنعتها شركات النسيج.

ولاشك أن النجاح الذى حققه فيلم «الوردة البيضاء» يرجع أولا لمطرب له شعبية واسعة. واليه كموسيقى حاول ان يجدد من موسيقاه حتى تتلاءم وطبيعة فن السينما. فى الوردة البيضاء، سدد عبد الوهاب الضربة الأولى لما كان يعتبر فى تلك الآونة موسيقى الأغنية (أنظر كتاب السينما فى البلدان العربية اعداد المؤرخ الفرنسى جورج سادول)... فى هذا الفيلم اقتصرت الأغنية على ثلاثة أرباع مدتها دون أن تفقد أية قيمة من سحرها وأدخل أيضا ايقاع موسيقى الرقص الأوروبى السريع وهذا جديد بالنسبة لمجتمع لم يكتمل بعد تطوره فى سنوات الثلاثينات وخاصة لجمهور هواة الغناء العربى... ولاننسى أنه فى تلك الحقبة لم يكن للتسجيلات الأوروبية ولاللمصالح الاذاعية فعاليتها لبث هذا الميل.. ومن هذه الزاوية كان عبد الوهاب سباقا لأنه عرف

كيف يزن مستحدثاته دون أن يصدم أو يزعزع نفوذ الأصل الشرقى فى الموسيقى العربية.

فالجمهور قد أعتاد أن يجد فى أفلام عبد الوهاب شيئا مستحدثا سواء فى التأليف أو فى استعمالات الآت الطرب.

وفى الواقع كان فى كل فيلم من أفلام عبد الوهاب تظهر آلة جديدة.. وقد حاول أن يبعث الأوبريت بتقديمه نماذج منه فى أغلبية أفلامه.. وكاد هذا اللون المهمل يستعيد انطلاقته بفضل مهارة عبد الوهاب الموسيقية...

ومن ناحية أخرى كان نجاح عبد الوهاب نتيجة منطقية لتطور جيل جديد لم يشهد موسيقى الحقبة السابقة المثقلة بالأنغام الشرقية .. هذا الجيل وجد أنه ليس ثمة قيود تمنعه من قبول توجيه جديد... بينما هناك أقلية مابرحت متمسكة بالتقاليد وبفكرة التخت الشرقى، ولكن ماهى أهم موضوعات أفلام عبد الوهاب وأهم ملامحها الفنية؟ هذا ماسنحاول الأجابة عليه:

كان فيلم «الوردة البيضاء» الذى اشترك فى انتاجه ولعب بطولته «محمد عبد الوهاب» عام ١٩٣٣ ميلادا حقيقيا لمدرسة الفيلم الغنائى العربى بكل ملامحها وتقاليدها والتى لاتكاد تتغير من خمسين عاما حتى وقتنا هذا..

وفى أفلام محمد عبد الوهاب التى أخرجها كلها رائد السينما المصرية محمد كريم- وعددها سبعة- نجد أن شخصية النجم المغنى تتحدد من خلالها وتنعكس على جميع الأفلام التى تلتها... فقد كانت الأحداث التى تحيط دوما بشخصية عبد الوهاب فى أفلامه أحداثا يبدو الناس فيها بلا هموم أو مشاكل اجتماعية حقيقية ولايشغلهم فى حياتهم الا مشاكل الحب والغناء والتغزل... وكانت شخصية عبد الوهاب وسط هذه الأحداث هى شخصية الشاب الطيب الذى يضحى بكل مايملك فى سبيل اسعاد الآخرين... لذلك كان من الطبيعى أن يصبح عبد الوهاب هو المغنى الأول والعاشق الأوحد والنموذج المثالى لاغلبية شباب الثلاثينات..

وكان طبيعيا أن تصبح الاغنية فى أفلام عبد الوهاب هى العماد الاساسى... فهو فى أفلامه يواجه الحياة دائما بأغنية.. أغنية للحب... وأغنية للامل... وأغنية تحمل طابع اليأس.. الخ.... ولاجدال فى أن أخراج الاغانى فى فيلم «الوردة البيضاء»، كان يواجه بصعوبات لانهائية حدد معالمها محمد كريم فى مذكراته، عندما قال: «أن اليوم الذى كنت أخشاه فى اخراجى للوردة البيضاء، هو اليوم الذى سنسجل فيه أغانى عبد الوهاب.. فى المواقف التمثيلية كان تقطيع المناظر الى عدة لقطات أمراسهلا، وكنت الجأ الى التقطيع لاخفف عن عبد الوهاب قوة الأنوار.. أما الاغنية فقد كان من المستحيل تقطيعها بل كان يتعين علينا تصويرها من البداية الى النهاية بلا توقف. لأن طريقة «البلاى باك» لم تكن قد أخترعت حتى ذلك الوقت.

ومن الناحية الموضوعية فقد عكس فيلم «الوردة البيضاء» ملامح قصص أفلام عبد الوهاب ذات الطابع الرومانسى.. أن رجاء بنت الباشا الغنى تقع فى غرام محمد أفندى كاتب الحسابات عند أبيها وتتعلق به، فى حين يطمع بالزواج منها شقيق زوجة الباشا الذى تكرهه رجاء ولاتريد الاقتران به.. ويفصل محمد أفندى من عمله لأنه تجرأ واحب فتاة غنية لاتنتمى الى طبقته

المتواضعة... وبينما ترفض الفتاة الثرية الزواج من أبن طبقتها المتواضعة.. تحب كاتب الحسابات.. ترى الحبيب يتنازل عن حبيبته بشهامة لتتزوج أبن طبقتها.. مكتفيا بالمرور فى نهاية الفيلم أمام بيتها فى ليلة زفافها ليغنى من خارج السور «ضحيت غرامى عشان هناكى، وكان نعيمى ، كله فى هواكى». ٣

هوامش

١- فتحى غانم- روز اليوسف- ٣٢٨٣
٢- سليم سحاب- مجلة الشراع اللبنانية
٣- أحمد رأفت بهجت- مجلة «فنون» عدد السينما المصرية ١٩٨٢.

أصوات هؤلاء فى رأى عبد الوهاب منذ ربع قرن،

* ام كلثوم : احس كلما سمعتها ان صوتها ينحدر من سلالة صوتية اصيلة، وأن فى حنجرتها خلاصة لنبرات حلوة ، متعددة وهى تمثل العظمة والزعامة.
* نجاة الصغيرة: اشعر وهى تغنى بانها تعبر بصدق وعذوبة عما تريد ان تقوله. وعما تخجل من ان تقوله.
* فايزة أحمد: نبرة حلوة.. فيها عربدة.
* شادية: صوتها باسم، يثير فى النفس السعادة والنشاط... صوت كله شقاوة وعفرته.. صوت يقنعك بان تصدق منها كل شئ حتى الكذب.
* صباح: تعبر بدقة وحساسية عن بيئتها اللبنانية الجميلة الاصيلة.
* فيروز: صوت ملائكى صاف.. مقطر يكاد لطهارته يفقد ادميته.
* عبد الحليم حافظ: صوت مرهف، حساس، ذكى ، وشعور ملتهب عاقل، واستعداد بارع للتطور الصوتى وطموح وإرادة
* فريد الاطرش: صوت غريب جميل، قوى. ملامحه شرقية يحرص على جمهوره وجمهوره يحرص عليه.

(أ) المهرجان الدولى الأول للأفلام التسجيلية والقصيرة بالاسماعيلية

خطوة فى الاتجاه الصحيح

كمال رمزى

لايستطيع المرء، مبدئيا، إلا أن يغتبط بتحول إحدى الأمنيات إلى واقع ملموس، وبالتالى، لابد من الترحيب الحار بالمهرجان الدولى الأول للأفلام التسجيلية والقصيرة. الذى أقيم فى مدينة الإسماعلية، من ٢٥- ٢٩ إبريل، إلى جانب المهرجان القومى، فى دورته الرابعة عشر.

وكالعادة... تتلاشى الألوان الوردية الجميلة من الحلم عندما يصبح حقيقة، فيبقى، بالضرورة، التعامل مع الوقائع والأحداث، على نحو عملى، لدراسة كشف المكاسب والخسائر وتصفية الحساب مع الايجابيات والسلبيات.

والواضح أن إدارة المهرجان، والتى يرأسها المخرج التسجيلى المعروف، والناقدهاشم النحاس أعدت المهرجان، على الورق ، إعدادا جيدا ، سواء بالنسبة للائحة، وشروط التسابق، أو أقسام المهرجان، وبرامجه، أو الندوات التى ستقام فى إطاره.

وبالطبع، ثمة مسافة بين التصورات على الورق، وماحدث بالفعل.... والتقييم فى النهاية، يتوقف على الوقائع بصرف النظر عن النوايا..فماذا حدث؟

تكريم... ولكن!

فى حفل الإفتتاح، الذى حضره وزير الثقافة،فاروق حسنى ، ومحافظ الإسماعلية أحمد الجويلى. والذى أقيم فى قاعة صغيرة، أنيقة، تابعة لهيئة قناة السويس،

وبعد القاء كلمات قصيرة، تتحدث بفهم ودراية عن السينما التسجيلية، وأهميتها، أعلن عن تكريم رائدين من رواد السينما التسجيلية، أحدهما مصري والآخر أمريكي.

المصرى هو صلاح التهامى، المتبتل فى محراب السينما التسجيلية، الذى حقق عشرات الأفلام عن المعارك الوطنية، وبناء السد العالى، وتشييد المصانع، والأهم أنه قوة دافعة للنشاط التسجيلى، وخط دفاع هائل عنها.

صعد صلاح التهامى إلى المنصة، وأغرورقت عيناه بالدموع، فى مشهد مؤثر، وهو يتسلم تمثال «حتحور»، إله الحكمة، من وزير الثقافة... وفى لفتة إنسانية متحضرة، أهدى التمثال إلى زوجته التى قال عنها: **لقد إنغمست فى عملى، طوال حياتى، وتحملت هى، بجلد وأمانة، غيابى، وقامت برعاية بيتى، وتربية أولادنا، على نحو يجعلها، بجدارة، تستحق أن أهديها أى تقدير قد يمنح لى... وضجت الصالة بالتصفيق، له ولها.**

لاحقا، فى ذات الليلة، عرض لصلاح التهامى فيلم **«عالم الفنان حسن حشمت»**، الذى يتابع فيه، برقة وشاعرية، لحظات وضع اللمسات الأخيرة فى تمثال يصنعه الفنان... ثم يتجول بين أعماله النحتية، على نحو يبرز خصائصها وجمالها.

ثم صعد المخرج الأمريكى، **ريتشارد ليكوك**، ليتسلم شعار المهرجان- **تمثال حتحور** -ويتحدث عن «سينما الحقيقة» أو «السينما المباشرة» التى كان من روادها.. وأشار إلى ما إستفاده من أستاذه، **روبرت فلاهرتى** وقال أن جهاز تصوير الفيديو، الخفيف الحمل، القليل التكاليف، يفتح آفاقا واسعة، أمام الفنان التسجيلى.

تشوق الجمهور إلى مشاهدة فيلم **ريتشارد ليكوك** ... وما أن بدأ العرض حتى بدأت خيبة الأمل تتسرب إلى النفوس... كان الفيلم ،وإسمه «تل هكتورى»، يسجل إحتفالا سنويا، يقام بين أطفال آل كيندى، فى مزرعتهم الجميلة «بتل هكتورى»... فكل طفل يعرض الحيوان أو الطائر الذى قام بتربيته: كلب يرتدى بذلة!.. سنجاب بالغ الأناقة.. صقر.. عصفور كناريا.. نسناس متوقد الذكاء.

علق أكثر من واحد: أهذا هو ليكوك... وهل وجدت السينما التسجيلية لتغنى بكلاب وقطط آل كيندى؟.. وفيما يبدو أن ليكوك، العجوز الذكى، شعر بتحفظ الجمهور نحو فيلمه، من خلال التصفيق المجامل، الخامل، المحدود...فقال فيما يشبه الإعتذار: **أنه أسوأ أفلامى... لا أدرى لماذا إختارت إدارة المهرجان هذا العمل بالذات.**

وبينما وزع على الجميع كتيب أنيق بعنوان **«ريتشارد ليكوك والفيلم التسجيلى»** ،مكتوب على غلافة «المركز القومى للسينما بالتعاون مع المركز الثقافى الأمريكى بالقاهرة»... لم يكن ثمة أثر للكتاب الذى قيل أن الناقد، كاتب السيناريو، **حمدى عبد المقصود**، قد وضعه عن المخرج الكبير صلاح التهامى... وتضاربت الأقوال فى تفسير عدم وجود الكتاب: قيل أن المطبعة لم تتمكن من إنهائه فى الموعد المتفق عليه- وقيل أن مدير «قصر السينما»، والمسئول عن إصدار الكتاب، لم يرسله إلى الإسماعلية، لخلافات مع إدارة المهرجان.

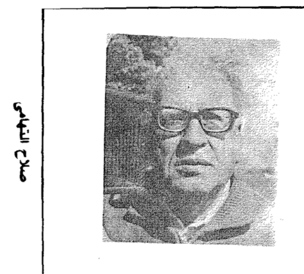
المهم..شاب ليلة الإفتتاح الجميلة، نوع من الكدر: فيلم سخيف، يصفع المشاعر. وإختفاء لكتاب ، كان من اللائق أن يتم توزيعه.

غياب... عربى

إشتركت فى مسابقة المهرجان، إحدى عشر دولة، بالإضافة إلى مصر.. هى: الصين الولايات المتحدة، فنلندا، انجلترا، الاتحاد السوفيتى، الهند، أسبانيا، المجر، اليابان ، المانيا وفرنسا.. وبلغ عدد الأفلام ٢٤ فيلما، مابين تسجيلى وروائى قصير.

والملاحظة الجوهرية، المؤلمة بحق، هى غياب





صلاح الجهامى

«كل» الدول العربية، بلا إستثناء! وحتى فيلم «الكابوس» لقيس الزبيدى، دخل المسابقة ممثلا «لالمانيا»، لأنه أنتج لحساب إحدى مؤسساتها السينمائية.

ومهما قيل فى تفسير هذا الغياب، مثل الظروف المربكة لحرب الخليج، التى تزامنت مع فترة إعداد المهرجان، وضيق الوقت، وصعوبة الإتصالات، و«البيروقراطية» التى تهيمن على أرجاء وطننا الكبير.. فإن هذه «التفسيرات» لاترتقى أبداً لمستوى «التبريرات»..فإذا كان من الصعب إستحضار أفلام تسجيلية من الدول العربية، فإنه من المستحيل تقبل فكرة أن يقام مهرجان دولى بالمدينة العربية، الإسماعلية، بدون حضور عربى.

الأفلام... الفائزة

تكونت لجنة التحكيم من :**أحمد الحضرى**، رئيس نادى سينما القاهرة، **ورفيق الصبان**، الناقد وكاتب السيناريوهات، **سعد لبيب**، خبير الإعلام باليونسكو ومعهد البحوث العربية، **وسمير فريد** الناقد والباحث... فضلا عن **آنهليه نيفكس**، مدير مهرجان أمستردام، **وجان بارون** مخرج برامج وأفلام تليفزيونية، **وداجر بينكيه** مسئولة تخطيط جمعية سينما المرأة فى برلين.

جاءت النتائج على قدر كبير من النزاهة، فالأفلام الغائزة، فعلا... هى الأفضل، وطبقا للائحة المهرجان، خصصت ثلاث جوائز للأفلام التسجيلية، أقل من ثلاثين دقيقة، وثلاث جوائز للأفلام الروائية القصيرة، أقل من ثلاثين دقيقة.

فاز فيلم **«سوق الرجالة» لحسام على** بجائزة «تحوت» الذهبية.. وهو، شأنه شأن الفيلمين الآخرين، يقدم إحتجاجا قويا ضد الظروف غير الأنسانية التى يحياها عمال البناء فى مصر. فالكاميرا، بشفافية، تتابع حركة شراء عرق «الرجالة» الذين يجلسون، فى بعض الميادين المعروفة بالقاهرة، شبه متعطلين، فى إنتظار ذلك «المقاول»، الذى سيختار بعضهم، للعمل فى بناء عمارات لن يسكنوها أبدا.

وفاز فيلم **«الروس رحلوا» لالكسندر جوتمان**..وهو من أفلام مابعد «البروسترويكا» يتسلل بالكاميرا، ليرصد شذرات من حياة المجانين خلف أسلاك مصحة عقلية فى منطقة قاسية، بالغة الفقر، فى إحدى جمهوريات البلطيق.. وتتلفت الكاميرا لتنظر إلى نمط الحياة القاسية خارج أسلاك المصحة، فتتبين أن لافارق يذكر بين معيشة الناس، داخل مستشفى المجانين أو خارجها!

أما الجائزة البرونزية فحصل عليها «صيد العصارى» لعلى الغزولى المتسم بطابعه الشاعرى والذى يتوغل فى حياة البشر الذين يعيشون على شاطئ بحيرة المنزلة.. ومن بين هؤلاء السكان يقدم الفيلم، فيما يشبه الأنشودة المشفقة، مشوار ذلك الطفل الذى لم يتجاوز السابعة ، والذى يبحث عن الطعام ويستكمل تعليمه ويعمل ويعيش حياة بلا طفولة.

وفى مجال الأفلام الروائية القصيرة ،فاز «كان ياماكان» للمخرجة المجرية الجديدة جوجا يوسومينى بالجائزة الذهبية... وهو فيلم يذكرك بقصص تشيكوف العذبة، المترعة بالحزن والأمل، فثمة إمرأة عجوز، تصبح وحيدة بعد أن هاجرت إبنتها إلى الولايات المتحدة الأمريكية تستمع معها وهى تؤدى أعمالها المنزلية إلى خطاب إبنتها الذى تحفظه... الإبنة تعبر عن أشواقها وتقول أنها لن تنساها.. وفى مشهد آخر تطالعنا الأم وقد سالت دموعها، تتحدث مع إبنتها فى التليفون، وتسألها عن سبب إنقطاع خطاباتها وتتمنى لها السعادة.. وتذهب العجوز إلى ملجأ حيث تتبنى طفلة صغيرة تعود بها إلى بيتها الريفى... الطفلة تشترك معها فى اطعام الدجاج هما، يغمرها الدفء، يعملان ويلعبان سويا.

وبينما حصل فيلم «الزفاف» الفرنسى، التجريبى، للثنائى جويل بوفيه وريجى أوباديا، الذى يقدم «زفافا» راقصا، صامتا، بالجائزة الفضية، فاز الفيلم الألمانى «تيك تاك» بالجائزة البرونزية.

«تيك تاك»، هو صوت ضربات وضارب كرة التنس... وأمامنا، على الشاشة، رجل يعطينا ضهرة ويتابع مباراة فى «التليفزيون» ممسكا بجهاز التوجيه الآلى «روموت كونترول» وتتحرك زوجته بعصبية، تصب له قدحا من النبيذ، يأخذه منها بآلية- تشعل سيجارا وتعطيها له، فيأخذ منها دون أن يلتفت..تدور حول نفسها فى هيستريا..طفلاها يصابان بالرعب ويغادران المكان... تتجه نحو زوجها وقد أمسكت بقضيب من حديد... الزوج يقف فتتراجع، يلتفت مغمغما ببعض الكلمات... عندما يواجهنا نفاجأ بأنه بلا عينين!

غياب الجمهور

هذه الأفلام الجميلة، المثيرة للتأمل، والتى تفتح أمام المتفرج آفاق جديدة... لم تجد من يشاهدها... فالقاعة التى عرضت بها بعيدة عن قلب المدينة، والأيام التى أقيم فيها المهرجان تأتى فى موسم الإمتحانات، لذلك فقد كان مؤسفاً أن تخلو القاعة إلا من لجنة التحكيم، وضيوف المهرجان الذين حضروا من القاهرة... لذلك فإن السؤال الذى يليق بإدارة المهرجان الجادة، المتحمسة، حسنة النية، أن تجيب علية، علميا ، فى العام القادم هو : بمن.. ولمن يقام المهرجان الدولى للأفلام التسجيلية والقصيرة؟



(٣) مهرجان أوجسبرج «للأفلام المستقلة» بألمانيا

برتولد بريخت يهيمن على المدينة

د.ك

أول ماتلاحظه فى مدينة أوجسبرج الألمانية العريقة، تلك العمائر الجميلة، المتعددة الطرز، والتماثيل المنتشرة فى معظم الميادين والساحات، حتى أن المرء يشعر، للحظات، أنه فى متحف كبير، يحتوى على نماذج لتطور العمارة والفنون، عبر التاريخ.

«أوجسبرج»، عاصمة إقليم «سوابيا»، التى أسسها الإمبراطور أوجستسى عام ١٥ ق.م، لاتزال تحتفظ بعمدان رومانية.. وتنتشر فيها النافورات، وتماثيل الملك مكسمليان الثانى، أحد بناة نهضتها فى القرن السادس عشر وتتميز بكنائسها ذات الطراز القوطى، فالقباب العالية، والأقواس المدببة، والزخارف المنحوتة على الأبواب، وزجاج النوافذ المعشق وثراء الألوان ذات الأطر المذهبة.. كلها لقطات ومشاهد تخلب اللب وتجذب الأنظار.

وقبل أن تأتلف العين بمنظر المدينة، وبعد بداية المهرجان بيوم واحد ينجح ابن المدينة المتمرد، الشاعر والقصاص والموسيقى، والكاتب المسرحى، برتولد بريخت، فى إزاحة الإهتمام بالأفلام، والندوات، جانبا.. ليصبح هو، بقصته الفريدة مع المدينة، مركز الإهتمام لعدد لا يستهان به، من ضيوف المهرجان.

فى الطريق إلى «متحف بريخت» قالت المرافقة: «أوجسبرج» لم تعد الإعتبار إلى إبنها إلا منذ عشر سنوات فقط... حقا كانت بعض قصائدة تدرس للطلبة، كما هو الحال فى كل مدارس المانيا.. ولكن الحديث عن يرخيت، كأحد نوابغ «أوجسبرج» لم يكن ورادا.. ذلك أن المدينة، تعرضت إلى «وابل» من هجائيات إبنها، حتى أنه قال عنها، بأسلوبه القوى، الساخر، الجارح: **أعظم ما فى «أوجسبرج» محطة القطار.. وأجمل ما فى المحطة ذلك القطار.. الذى يحملك.. بعيدا عنها.**

أمام بيت بريخت، أو متحفه، ثمة قناة مائية، ما أن تعبر القنطرة الخشبية المقامة فوقها حتى تجد نفسك فى مدخل البيت.. إلى اليمين حجرة واسعة، أقرب إلى المكتبة.. تمتلىء بعشرات الكتب الألمانية التى تدور حول بريخت، فضلا عن مئات الكتب التى كتبت باللغات الإنجليزية والفرنسية والروسية، عن الرجل وحياته وأشعاره ومسرحياته.

عندما تصعد السلم الخشبى الضيق إلى الدور الثانى، تجد ممرا صغيرا يؤدى إلى حجرة خالية من أى شىء فيما عدا صورة فوتوغرافية بالغة الضخامة، تغطى جدارا كاملا من جدران الحجرة.. الصورة لبرتولد بريخت عندما كان صبيا، يرتدى «بنطلونا» قصيرا ويحمل حقيبة كتبه وكراريسه

خلف ظهره.. وجهه مرفوع وملامحه تكشف عن ميل «للمشاكسة».. على اليمين، فى الثلث الأسفل من الصورة صفحة من موضوع إنشاء كتبه بريخت فى مدخل الحرب العاملية الأولى، وجر عليه متاعب عنيفة.. كان الموضوع هو **«قصة شهيد مات فى سبيل الوطن»**.

فاجأ بريخت مدرسه بموضوع يقول فيه أن الشهيد، بعد أن مات، شعر بالتعاسة لأنه أدرك أنه لم يفارق الحياة «من أجل الوطن»، ولكنه قتل فى سبيل قلة من «البرجوازيين» الأثرياء، الممسكة بزمام الأمور.. وبالطبع إنزعج المدرس من كلام التلميذ، وتعرض بريخت- على الطريقة الألمانية الصارمة فى العقاب- إلى ضرب مبرح.. وقالت المرافقة أن التلميذ الذى خرج على المألوف والسائد، رفض الإعتزار أو التراجع عما قاله.

وسواء كان بريخت قد اعتذر أم لم يعتذر، فإن وجهة نظره لم تتغير فذات المعنى يتبلور لاحقا، فى مسرحيته المبكرة **«طبول فى الليل» ١٩٢٢**، التى يواجه فيها بطله المتفرجين، فى مشهد «أغنية الجندى الميت»، غاضبا، مستفزا، قائلا **«لاتحملقوا فى بهذا الشكل العاطفى!.. أيها المرابون أيها القتلة. أيها الجبناء المتعطشون إلى الدماء»**.

يفضى بك الباب الجانبى من الحجرة، إلى حجرة أكثر إتساعا.. على جدرانها صور فوتوغرافية كبيرة من مسرحياته: **«أوبرا البنسات الثلاثة»، الأم شجاعة، «دائرة الطباشير القوقازية»، «السيد بونتيلا وتابعه ماتى»**. الصور موزعة بطريقة تنعش ذاكرتك بأعمال بريخت.

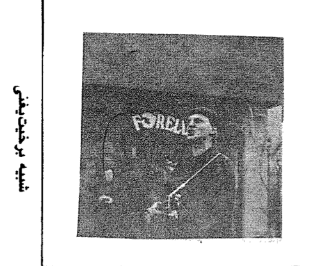
فى هذه الحجرة، وقف شاب المانى، من دارسى وعشاق بريخت، مغنى وممثل، يحمل فى يده قيثارة داخل علبتها.. يرتدى معطفا أسود اللون، ويضع على رأسه «بيريه» تنزل حوافها على جبينه، قريب الشبه إلى بريخت، بدأ يلقى مقطوعات من بعض مسرحياته، التى علقت صور من عروضها.. ومع شبيه بريخت، نستكمل بقية الجولة.

بعد الخروج من البيت الذى ولد فيه بريخت عام ١٨٩٣، نتجه إلى أحد «البارات» ويدلنا مرافقنا، شبيه بريخت، إلى أن هذا «البار» كان مرفأ الأمان لبريخت.. خاصة عندما تتصاعد الخلافات بينه وبين والده الذى تحول من تجارة التبغ إلى إدارة مصنع للورق، والذى كان يشو به قدر غير قليل من «بلادة الروح البرجوازية».. ولم تكن سهرات بريخت فى هذا البار، وفى البارات الأخرى، تخلو من المشاجرات.

فى الطريق إلى البيت الثانى، الأكثر أناقة، الذى إنتقلت له أسرة بريخت، مررنا على مبنى مجلس المدينة.. وعند شارع ضيق، شديد الإنحدار، أخرج شبيه بريخت من جيب معطفه كراسا، وعدل من وضع نظارته، وأخذ يقرأ سطورا من قصة قصيرة كتبها بريخت، يصف فيها اثنين من اللصوص، يسيران على أعلى سور فى المبنى.. ها هو أحدهما قد إختفى تماما.. أما الثانى فينزل على ماسورة.. الشرطى يتربص باللص فى المنطقة المظلمة من الشارع الضيق المظلم اللص يصل إلى الأرض.. الشرطى يركض نحوه فيتصاعد صوت دقات الحذاء على بازلت الشارع الشديد السواد. اللص يترك زكيبة المسروقات ويطلق ساقيه للريح.. الشرطى يفتح الزكيبة ويقلب المسروقات.. يستبقى لنفسه العملات والتماثيل الصغيرة، الذهبية والفضية، ويذهب إلى مركز الشرطة ليسلم الذكيبة، وبقايا المسروقات.

عند ساحة واسعة، يتوسطها تمثال كبير للملك مكسمليان الثانى، ممتطيا صهوة جواده، عرفنا أنه يقام فى الخريف من كل عام، مايشبه «المولد» عندنا.. تتجمع فرق الرقص والغناء والحواة، عربات الطعام، لاعبو الورق، مجموعة من «السيركات»، غرائب الحيوانات!... هذا المكان كما يقول مرافقنا، كان، بحيويته، وإثارته، وتنوع نماذجه البشرية، قريبا ومحببا إلى نفس برتولد بريخت، الذى وصفه، فى العديد من قصائده وأعماله النثرية.




شبيه بريخت يغنى

وقفنا عند مدخل الكنيسة التى كان بريخت يغشاها طفلا.. صوت «الأرغن» يصل إلى أسماعنا ثمة لوحة زيتية تصور، بألوانها الباهتة من شدة القدم، «سليمان الحكيم» وهو يحكم بين إمرأتين، كل واحدة منهما تدعى أن الطفل إبنها.. وبالطبع، يبدو الهلع على وجه أمه الحقيقية.. بينما اللامبالاة واضحة على وجه الأم التى قامت بتربيته.. لاحقا، سيعدل بريخت من القصة ليثبت أن الطفل لمن قامت برعايته كما أن الأرض لمن يزرعها ويعمل من أجلها لا لمن يملكها.. فى مسرحيته الشهيرة «دائرة الطباشير القوقازية».

قال شبيه بريخت، أن الشاعر أزعج رجال الكنيسة، مرارا... وأنه أصيب، بالقرب من هذا الممر بنوبة قلبية.. وهنا، عند هذه اللوحة، إحتدم الخلاف بينه وبين أحد المتدينين حيث خرج ولم يعد.

أمام البيت الثانى لأسرة بريخت، أخرج شبيه بريخت القيثارة، وأخذ يغنى أشعاره التى لحنها بنفسه وتحدث عن حبه الأول لفتاة تدعى «ماريا».. كانت تتسلل له ليلا، ليفتح لها باب البيت، ويقضى معها بضع ساعات، بينما الأسرة نائمة.. ومثل معظم قصص الغرام الأول، تعثرت الأمور بعد أن ضبطته والدته، وطردت الفتاة التى سرعان ماتزوجت بآخر.. وبصوت رجولى قوى، عذب وحميم، القى مرافقنا بقصيدة «ذكرى ماريا»:

فى ذاك اليوم.. يوم من أيام سبتمبر الأزرق

فى الصمت والسكون- ومن بين أغصان الشجر

جاءنى، كالحلم، طيفها.. بين ذراعى.

وعلى مدى الصيف.. كان الحب.. والحلم

كانت كسحابة..

تأملتها.. عايشتها طويلا

نقية البياض.. وآه.. كم كانت بعيدة عنا

عندما تطلعت لأعلى.. تلاشت فى الفضاء

المكان المحيط بهذا البيت، لايزال كما وصفه بريخت تماما: وراء المنزل يقع الشارع الممتد حتى أطراف المدينة القديمة، بسورها العتيق وبقايا حصونها.. الأشجار السامقة على الجانبين تمتلىء بالأوراق النضرة الخضراء، والصفرآء المتهدلة.. بعد الشارع مباشرة تقبع القنوات التى تسبح الطيور على سطحها».

فى هذا البيت، فارقت والدته الحياة.. وألقى شيبه بريخت، بصوت متأمل، حزين ومؤثر، المقطوعة التى جاء فيها:

تدافعت الأزهار
وحامت الفراشات
عند رحيلها.
كانت خفيفه، خفيفه.
ترى
كم عانت من الآلام
لتصبح خفيفة على هذا النحو؟

ومن الواضح أن بريخت، القوى، الصارم العقل، كان يشعر بعاطفة عميقة تجاه والدته.. ومن الجلى أنه، بشكل ما، تعود أن يقمع مشاعره نحوها فى حياتها.. ذلك أنه قال، لاحقا، وكما ذكر مرافقنا:

لماذا.. لانقول مانحب أن نقوله
ومايجب أن نقوله
عندما يكون الأحياء
على قيد الحياة...

ومن بيت أسرة بريخت، نعود مرة ثانية، إلى قلب المدينة، ليطالعنا، فى أوسع ميادينها، مسرح «أوجسبرج» الذى أصبح إسمه «مسرح بريخت»، ولنستمع إلى المزيد من حكايات إبن المدينة المتمرد، الذى لم يكن خروجه من مسقط رأسه غاضبا، إلا «بروفة»، لخروجه هاربا من وطنه كله، بعد أن آلت السلطة إلى «النازى» الذى أدرج إسمه فى «الكشوف السوداء».. ويوم خروجه الثانى من وطنه، لم يكن معه سوى «الراديو» الصغير الذى حمله معه من مكان لآخر، وقال له شعرا:

متى؟
أعرف أنك ستنطق بالخبر الذى أنتظره.
خبر نهاية أعدائى.
لكن.. متى؟

لم يعد «بريخت» إلى «أوجسبرج».. وظلت المدينة تتجاكله، لعدة عقود.. ولكن الإعتراف به، والفخر بمولده، كان لابد أن يحدث.. وعندما حدث، أصبح، خاصة حينما تقف عند الأماكن التى وقف فيها، وعاش، وأحب، وتشاجر، لاتحس بحضوره العميق فحسب، بل تحس أنه يهيمن بروحه على المدينة؟

استدراك

فى مقالة «دستويفسكى والمسألة واليهودية» التى نشرناها فى العدد الماضى (مايو ١٩٩١) قلنا -اعتمادا على مقدمة المترجم- أن المقالة نص لم ينشر بالعربية من قبل. وقد لفت بعض الكتاب الأصدقاء نظرنا إلى أن هذه المقالة الهامة قد ترجمها الكاتب الليبى ابراهيم الكونى فى منتصف السبعينيات، ونشرت فى إحدى الصحف اللبنانية فى ذلك الحين.

بورسعيد

المؤتمر السادس لأدباء مصر فى الأقاليم

الأدباء يرفضون التطبيع وكبت الرأى

حلمى سالم

على مدار أيام ثلاثة (١٨-١٩-٢٠ مايو) انعقد ببورسعيد المؤتمر السادس لأدباء مصر فى الأقاليم، بحضور سامى خضير محافظ بورسعيد، ورئاسة د. فؤاد ذكريا، وعضوية حوالى مائتين من الأدباء والشعراء والنقاد.

وسنحاول أن نرصد، بايجاز، بعض الملاحظات والانطباعات، فى نقاط محددة:

١- قابلتنا منذ اللحظة الأولى انقسامات أدباء بورسعيد، بين «أدباء قصر الثقافة» وأدباء «جميعة أدباء وفنانى بورسعيد». فوزعت بيانات تقاطع المؤتمر، وبيانات تنفى المقاطعة، وبيانات تتخذ موقفا معتدلا.

٢- معظم الأبحاث التى قدمت ونوقشت كانت ضعيفة و سريعة.

٣- طالبت فريدة النقاش- قبل عرض بحثها- بإدانة اعتقال وتعذيب الشاعر محمد عفيفى مطر، وإدانة تجريم الرأى والفكر والإبداع. ودعت إلى أن تتضمن توصيات المؤتمر هذه الإدانة. ولم تشر أى صحيفة (قومية خاصة) إلى هذه المسألة فى تغطيتها للمؤتمر، كما أن التوصيات- على جودتها بشكل عام- أشارت إلى هذه القضية إشارة معممة غائمة.

٤- سرى بين كثير من أعضاء المؤتمر، شعور بأنه قد استنفد أغراضه وتكلس، وباتت الحاجة ملحة إلى إعادة النظر فيه: فى أهدافه وطبيعته والغرض من إقامته. ووازى هذا الشعور اقتراح بأن يتم بدلا منه عقد مؤتمر عام لأدباء مصر جميعا، تناقش فيه قضايا ومشاكل الأدب المصرى ومبدعيه، انطلاقا من أن المشاكل الرئيسية للأدب المصرى (مثل الديمقراطية وحرية الرأى والتفكير ورحابة النشر وصحوة الحركة النقدية) هى مشاكل يعانى منها الأدباء المصريون فى كل بقعة!

وقد عبر بيان لجمعية «ضفاف» الأدبية بدمياط عن هذا المعنى بقوله «ماذا يعنى الأدباء من مؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم؟ وهل حاولنا أن نقيم مؤتمرا لأدباء مصر بكافة انتماءاتهم

وابداعاتهم؟ ولماذا لايكون مؤتمرا لأدباء مصر كافة؟ أم هو قاصر على هؤلأ الذين يتواجدون جغرافيا من الأدباء خارج القاهرة (العاصمة)؟. ومع أنه غير قاصر على هؤلاء، فإن هناك سياسة شبه ثابته بأنه مؤتمر لأدباء الأقاليم، ثم عدل الى مؤتمر لأدباء مصر فى الأقاليم، لارضاء الجميع. لكننا نطرح محورا واضحا للنقاش هو: **نحو مؤتمر عام لأدباء مصر**.

٥- فى الجلسة الإفتتاحية ألقى د. مصطفى ماهر رسالة الكاتب الكبير يحيى حقى - الذى كرمه المؤتمر- وكانت الرسالة بالغة الرقة والعمق، ودرسا مبهرا فى التواضع وخفة الروح ويقظة العقل.

٦- تفاقمت- مجددا- ألوان من الحساسيات غير الصحية التى تكمن فى كل مؤتمر: حساسية الأدباء فى الإقليم من مديرية الثقافة به، وحساسية مديرية الثقافة من الأدباء خارج قصر الثقافة، ثم حساسية مديريات الثقافة الفرعية تجاه الإدارة المركزية، و حساسية الأدباء فى المؤتمر بعامة من المنصة (أية منصة)، ثم الحساسية بين أدباء الأقليم الواحد وبين بعضهم بعضا، وأخيرا حساسية أدباء (الأقاليم) تجاه أدباء (العاصمة)!

وفى مناخ كهذا تنامت- مجددا- أساليب وصور «الإرهاب بالأقاليمية»، وتسييد المعايير «الجغرافية» وحقوق «المواطنية الدستورية» فى الأدب!!

٧- من أهم ماتم فى المؤتمر- تنظيميا- أمران:

الأول: هو صدور لائحة نوادى الأدب، التى تنظم العلاقة بين الأدباء وقصور الثقافة، وتضع معايير لتنشيط العمل الأدبى فى الأقاليم.

الثانى: انتخاب أمانة جديدة للمؤتمر، انتخابا ديمقراطيا، وجاءت نتيجته متوازنة ومعقولة: ياسين الفيل، فوزى خضر، فؤاد حجازى، سمير الفيل، حسين القباحى، جميل محمود عبد الرحمن، جار النبى الحلو، سمير درويش، د. مراد عبد الرحمن، اسماعيل بكر، محمد الراوى، قاسم مسعد عليوه.

٨- أما توصيات المؤتمر- التى تنشر نصها هنا - فكانت انجازا هاما، أكد الشعور الوطنى العميق الدائم لدى الأدباء المصريين (من خلال التوصية- مجددا- برفض التطبيع مع اسرائيل)، كما أكد التوق المتجذر لديهم إلى حرية الرأى وديمقراطية الفكر ورفض الحجر على الأدب والأدباء (من خلال التوصية بحرية الرأى ورفض تعرض الكاتب لأى قهر مادى أو معنوى)

وقد أسقطت الصحف القومية هاتين التوصيتين عند عرضها لتوصيات المؤتمر، عملا بالحكمة الخالدة «فليتكلم الأدباء عن الديمقراطية وحرية الرأى، ولكن للسلطة ولصحفها «رأى آخر»!!



توصيات
المؤتمر السادس لادباء مصر فى الأقاليم

المنعقد بمدينة بورسعيد فى الفترة من ١٨-٢٠ مايو ١٩٩١

١- يوصى المؤتمر بكفالة حرية التعبير لجميع

أدباء مصر، على اختلاف مذاهبهم الفكرية والفنية وضرورة رفع أية قيود او ضغوط تحول دون التعبير عن الرأى بحرية تامه ونشره، والغاء كافة القوانين المقيدة للحريات، والافراج عن جميع الكتب المصادرة التزاما بنصوص الدستور وروحه واحترام حقوق الكاتب الانسانية وعدم تعرضه للقهر المادى والمعنوى.

٢- إن المؤتمر وهو يتطلع إلى اليوم الذى يحل فيه السلام العادل والدائم، بجلاء قوات الاحتلال الاسرائيلى عن الأراضى العربية فى فلسطين، وسوريا ولبنان. واقرار حق الشعب الفلسطينى فى تقرير مصيره، واقامة دولته المستقلة على ارضه.. وامام الجرائم التى ترتكبها اسرائيل فى الاراضى المحتلة، وقيامها بتوطين اليهود المهاجرين السوفييت على الارض العربية يؤكد المؤتمر على ماسبق ان اتخذه من توصيات بعدم التعامل الثقافى مع اسرائيل فى كل صوره، كما يدين الأدباء الذين يتعاملون مع العدو الإسرائيلى، ويدين عملية التطبيع الثقافى بجميع أشكالها.

٣- يوصى المؤتمر بضرورة التصدى لمحاولات الردة الفكرية التى تعوق تقدم حركة الفكر والإبداع فى المجتمع.

٤- انطلاقا من الايمان بأن الدين لله والوطن للجميع، وتأكيدا على الوحدة الوطنية، فإن المؤتمر يدين التطرف بكل اشكاله واساليبه.

٥- يدعو المؤتمر كافة الاجهزة المختصة لوضع خطة جادة للقضاء على الأميه فى مصر فى مده زمنية محددة.

٦- يؤكد المؤتمر على الدور الهام لجامعات مصر فى اثراء الحركة الثقافية، ويناشدها المزيد من الإهتمام بأدباء مصر فى الاقاليم.

٧- يوصى المؤتمر بأن يكون ابداع الجيل الجديد من الشبان محور البحث فى المؤتمر القادم.

٨- يطلب المؤتمر من المسؤولين فى وزارة الثقافة الاسراع بأنشاء صندوق لرعاية الأدباء واسرهم اسوة بصندوق الفنانين.

٩- يوصى المؤتمر بأهمية الالتفات إلى توصياته السابقة، بخصوص:

أ- اصدار مجلة شهرية للشعر تتبع وزارة الثقافة.

ب - تحويل مجلة القصة إلى مجلة شهرية بالتعاون مع هيئة الكتاب، أو الهيئة العامة لقصور الثقافة

جـ - اعادة الحياة للمركز القومى للاداب واصدارته التى توقفت.

د - اتاحه فرص النشر للشعر العامى عبر صفحات مجلات وزارة الثقافة.

هـ - الإهتمام بنشر النصوص المسرحية المصرية، بصورة تساعد على ذيوع الادب التمثيلى لدى القارئ المصرى.

و- الاسراع بانجاز سجل ادباء مصر فى الاقاليم.

ز- اختيار عدد من ادباء مصر فى الاقاليم فى هيئات تحرير السلاسل والمجلات الادبية التى تصدرها وزارة الثقافة.

١٠- وفى مجال الاعلام يوصى المؤتمر السيد وزير الاعلام شخصيا بالاتى:

أ- ضرورة تخصيص مساحة زمنية مناسبة على خريطة الاذاعة المرئية والمسموعة لادباء مصر فى الاقاليم.

ب-ضرورة تقويه موجة الارسال الاذاعى للبرنامج الثانى حتى يمكن الاستماع اليه فى كل الاقاليم لخدمة الحركة الادبية والثقافية.

١١- يكرر المؤتمر مطالبته للمره السادسة- بالغاء القانون رقم ٣٢ لسنة ١٩٦٤ الخاص بالجمعيات الثقافية، وان تكون الجمعيات الثقافية تابعة لوزارة الثقافة.

١٢- يتوجه المؤتمرون بخالص شكرهم للهيئة العامة لقصور الثقافة على ماتبذله من جهود مخلصة وبناءة فى المجال الادبى والفنى وتطالب بتقديم الدعم المادى المناسب لها حتى تتمكن من الانطلاق، وتحقيق رسالتها فى المجالات المختلفة وجعل التنمية الثقافية تمضى بخطى اوسع نحو الغد المأمول.

ندوة

«حلقة بحث النقد السينمائى: واقع و آفاق»

نقد السينما الناقدة

زكريا عبد الحميد

أقامت جمعية نقاد السينما المصريين بالقاهرة على مدى أربعة أيام فى الفترة من ٢٧ إلى ٢٤ إبريل حلقة بحث تحت عنوان- النقد السينمائى.. واقع وآفاق- بالتعاون مع معهد (جوتة) بالقاهرة وبمشاركة الناقد الألمانى- كلاوس إيدر- سكرتير عام الاتحاد الدولى للصحافة السينمائية (الفيبريس). تم خلالها عرض موجز ومناقشة لثلاثة عشر بحثاً قدمها مجموعة من النقاد من أعضاء الجمعية المذكورة وبعض السينمائين من المعهد العالى للسينما بالقاهرة (د. يحيى عزمى ود. محمد كامل القليوبى). إضافة- لمائدة مستديره- إقيمت حول مستقبل النقد السينمائى فى مصر. وشارك سكرتير عام (الفيبريس) كلاوس إيدر خلال هذه الحلقة البحثية يعرض لأهم ملامح وأحوال النقد السينمائى فى المانيا وأوربا بصفة عامة فى الأونة الأخيرة. حيث إشار إلى وجود أزمة تواجه النقد السينمائى تمثلت فى إنحسار وتراجع الكتابات النقدية السينمائية المنهجية والمتخصصة على حساب إنتشار نوع أخر من النقد السينمائى الذى يتم عبر برامج التلفزيون والإذاعة. وفى المقابل كان هنالك ثلاثة مهرجانات سينمائية فقط فى المانيا فى الماضى أصبحت الأن تقارب الخمسين مهرجانا حيث تقوم هذة المهرجانات بتقديم ثقافة سينمائية متخصصة. ففى فرنسا على سبيل المثال ذكر أنه هنالك مهرجانات سينمائية بعدد المدن الفرنسية وفى إيطاليا يتم طبع الافلام والاعمال السينمائية الهامة على شرائط فيديو ويرفق بها كتيب يحوى نقدا سينمائيا متخصصا. وأشار- كلاوس إيدر- إلى سطوة السينما الأمريكية على عروض الأفلام فى المانيا حيث ذكر أن مايقرب من ٨٥٪ من العروض السينمائية فى المانيا هى عروض لأفلام أمريكية بينما الأفلام الالمانية لاتتعدى ٥٪ من العروض. عموما لقد سادت مسحه من التشاؤم كلمات سكرتير عام (الفيبرس) فى حديثة عن أحوال النقد السينمائى فى أوربا. وهو ما أثار دهشة الكثيرين من المتابعين لهذه الحلقة البحثية.

أما عن الأبحاث التى قدمت عبر ثلاثة أيام-

ويلاحظ ضيق المساحة الزمنية- وعدم تناسبها مع عدد الابحاث ١٣. بحثاً) رغم أن العديد من الأبحاث التى قدمت قد تطرقت لموضوعات هامة كالعلاقة المفقودة بين النقد السينمائى والجمهور فى مصر للناقد كمال رمزى أو البحث فى اتجاهات النقد السينمائى المعاصر فى مصر للدكتور يحيى عزمى أو بحث الدكتور محمد كامل القليوبى عن النقد والهوية القومية.

عموما تميزت جميع الأبحاث بالإخلاص والجدية بالرغم من التفاوت النسبى فى مستوياتها فيما يتعلق بنجاحها فى الإحاطة والالمام بالموضوع الذى تصدت له أو بالكشف عن زوايا وعلاقات غير مطروقة وصولا إلى نتائج جديرة بالإضافة- أو التأصيل- لمعرفتنا بمختلف جوانب وإشكاليات النقد السينمائى فى مصر. وسنحاول فى السطور التالية الإشارة لرؤوس الموضوعات أو الأفكار الاساسية التى توصلت إليها مجمل الإبحاث التى قدمت فى هذة الحلقة الخاصة بالنقد السينمائى فى إيجاز نأمل ألايكون مخلا بها مع إشارة سريعة لأهم التوصيات التى أختتمت بها جلسات هذة الحلقة البحثية والتى شاركت فى إدارة جلساتها ومناقشاتها كوكبه من الشخصيات السينمائية الكبيرة نذكر منهم المخرج الكبير توفيق صالح والباحث والناقد السينمائى الكبير أحمد الحضرى. والمخرج السينمائى والأستاذ الإكاديمى بمعهد السينما محمد بسيونى والناقد الكبير مصطفى درويش كما نود أن نشير أيضاً إلى العديد من الشخصيات الفنية والثقافية التى تابعت بالحضور بعضا من جلسات هذة الحلقة نذكر منهم المخرج الكبير صلاح أبو سيف والمخرج المسرحى واستاذ علم النفس (بجامعة عن شمس ومعهد السينما) حسين عبد القادر ود. حسن حنفى استاذ الفلسفة بجامعة القاهرة. كما تجدر الإشارة إلى أن هذة الحلقة البحثية أفتقدت بعض الأسماء التى كان حضورها سيثرى المناقشات كالناقد والمخرج السينمائى سامى السلامونى ود. على شلش مؤلف كتابى تعريف النقد السينمائى والنقد السينمائى فى الصحافة المصرية.

وتجدر الإشارة إلى أننا سنعرض لهذة الإبحاث بترتيب عرضها ومناقشتها بجلسات حلقة البحث. حيث تصدر بحث الناقد السينمائى سمير فريد وعنوانه (تاريخ إتحاد نقاد السينما فى مصر) قائمة الابحاث وذلك لكونه محاولة لتأصيل دور (جمعية نقاد السينما المصريين) من خلال رصد تاريخى للتجمعات الثقافية السينمائية فى مصر وكيف أن- جمعية النقاد- كانت تتويجا .وبلورة لكل الجهود والمحاولات السابقة عليها منذ ندوة الفيلم المختار التى أسسها الأديب الكبير يحيى حقى عام ١٩٥٨ تحت إشراف وزراة الثقافة والإرشاد فى ذلك الوقت... وحتى جماعة السينما الجديدة عام ٦٨ التى تكونت من مجموعة من النقاد والسينمائيين الشبان.. ثم جمعية النقاد عام ١٩٧٢ والتى لم تأت من فراغ. ثم يستعرض- سمير فريد- دور الجمعية فى الحركة السينمائية المصرية وكيف انها لم تكن بمعزل عن الحياة الثقافية والسياسية أيضاً فى مصر طوال تسعة عشر عاما منذ إنشائها. ولعل حلقة البحث التى نعرض لها فى هذة السطور مجرد مثال لنشاط الجمعية وجديتة، فى رأينا يغنينا عن إستعراض أهم إنجازات ونشاطات هذا- الاتحاد- أو هذة الجمعية النقدية. إما البحث التالى الذى نعرض له فهو الخاص بالناقد- على أبو شادى- وهو بعنوان «واقع النقد السينمائى فى الصحافة وأجهزة الإعلام المصرية» حيث يرصد الباحث المساحات التى تفرد للنقد السينمائى فى مجمل الجرائد والمجلات والمطبوعات السينمائية- مع التركيز على فترة الثمانينات تحديداً- كما وأنه ليس من أهداف البحث مناقشة مضمون المواد النقدية التى تنشر فى هذه الصحف والمجلات(١) ويخرج الباحث بعدة نتائج من أهمها أن أقل المجلات اهتماما بالنقد السينمائى هى «تلك التى يوجد بها نقاد متفرغون كمجلة الكواكب والمصور وحالياً روزاليوسف وصباح الخير» كما وأن- المجلات الشهرية- تعنى بتخصيص أبواب ثابته للنقد السينمائى بشكل منتظم. كما أشار إلى أن البرامج المختلفة فى التلفزيون والإذاعة لاتهتم بالنقد الجاد بإستثناء- برنامج نادى السينما أو المادة العلمية فى أوسكار- كما لاحظ غياب مجلة سينمائية متخصصة فى السينما فقط وأيضا بالنسبة لنشاط الفيديو. كما أشار البحث إلى الدور الرائد للناقد الاستاذ أحمد الحضرى خاصة فى مجال الترجمة للسينما وتفرغة لكتابة تاريخ السينما المصرية

كامتداد لدوره المميز في نشر الثقافة السينمائية على مدى ٣٠ عاما الماضية. وأخيراً يشير البحث إلى المساحات المخصصة للنقد السينمائي في الصحافة المصرية التي تعد ضئيلة بالمقارنة بما يخصص له في الصحافة العربية عموما.

وفي مقابل البحث السابق نجد هذا البحث المخصص لرصد النقد السينمائي في صحف المعارضة المصرية مع تحليل برامج هذه الاحزاب «لرؤية موقع الثقافة أساسا على خريطة الحزب ومدى إرتباط رؤية الحزب الثقافية..» بما يقدم من نقد سينمائي في هذة الجرائدة المعارضة. وهو البحث الخاص بالاستاذة فريدة مرعى وعنوانه (النقد السينمائي في جرائد المعارضة) وقد أظهر البحث أنه بإستثناء- حزب التجمع التقدمي الوحدوي- وجريدتة (الاهالي) لم تحتل- الثقافة موقعا رئيسيا على خريطة برامج أحزاب المعارضة المصرية. وبالتالي تميزت جريدة (الاهالي) عن بقية الجرائد المعارضة بإهتمامها- بالفن والثقافة- بتخصيصها صفحة كاملة لهما وفيمايتعلق- بالسينما يلاحظ الاهتمام بمتابعة السينما العربية (وقد حظيت السينما الفلسطينية بنصيب كبير في هذة المتابعة) كما تشير الباحثة إلى أنه بالرغم من- أن النقد السينمائي- لم يحتل مكانة ثابتة في الجريدة إلا إن (تواقر خلفية ثقافية ورؤية واضحة لمفهوم الفن ودور السينما في المجتمع) قد طبع الكتابات النقدية السينمائية بالجريدة بالجدية والموضوعية على العكس مما هو موجود بجريدة (الوفد) التي تصدر عن (حزب الوفد الجديد) حيث يشير البحث إلى أن الأخيرة (قد نقلت كل سيئات صفحات السينما في الجرائد القومية غير انها أضافت إليها أيضاً طابع المجلات الرخيصة بنشر أخبار الخناقات والمحاكم وقصص النصب.. الخ» ممايطلق علية بأسلوب الإثارة الصحفية-. وعندما أثيرت اثناء المناقشات الخاصة بهذا البحث بعض الإعتراضات على إختيار الباحثة- للعام الأول فقط- من كل جريدة حزبية موضوعا لبحثها بينما كان من الأنسب إختيار العام الأخير خاصة وأن هناك أختلافات بين سنوات إصدار بعض الجرائد، وبررت الباحثة إختيارها هذا بإنه عادة ما تكون السنة الأولى- للإصدار- في أي جريدة تتميز بحماس خاص ورغبة قوية لجذب القراء ولمنافسة الجرائد الحزبية الاخرى.

أما البحث الثالث الذي تم عرضه- وتجدر الإشارة هنا إلى أن جميع البحوث الخاصة بهذة الحلقة كانت تعرض ملخصات موجزة لها من قبل الباحثين يفتح بعدها باب المناقشة لمدة وجيزة مع توزيع ملخص قصير مطبوع على جمهور الحاضرين وإن كان في أغلب الأحيان لايفي بالغرض لمتابعة المناقشات أو محاورة الباحثين- نقول إن البحث الثالث الذي عرض في اليوم الأول من أيام هذة الحلقة البحثية كان للناقد السينمائي- كمال رمزي- أدب ونقد- وهو من الأبحاث الهامة في هذة الحلقة وعنوانة (العلاقة المفقودة بين النقد.. وجمهور السينما) وتشير هذة الدراسة إلى أهمية دراسة الجمهور الحاضر في دور العرض والغائب دائماً في الدراسات والاحصائيات والابحاث وذلك لضعف علم الاجتماع- في بلادنا وبالاخص علم اجتماع السينما على حد قول الباحث، الذي يشير أيضاً إلى أن- العملية النقدية- كانت ولاتزال قائمة على اساس العلاقة بين الناقد والفيلم السينمائي.. وقاصره عليها أيضا فمعظم الكتابات النقدية تتناول الافلام كما لو كانت تقدم في- فراغ اجتماعي- ويسلط البحث الضوء على بعض الاراء الشائعة كالقول بأن نجوم السينما المصرية في جوهرهم مرد اصداء لنجوم السينما الامريكية ويرى الباحث أن هذا الرأى صحيح جزئيا- فقط (وذلك لإن هؤلاء النجوم- المصريين- يمثلون بالضرورة عند جمهورهم معنى وقيمة اعمق واكبر) من مجرد تقليد نجوم هوليود ويبرهن الباحث على ذلك بعدة أمثلة نشير إلى احداها وهو الخاص بالنجم الكبير فريد شوقي حيث كان يطلق عليه في الخمسينات لقب- ملك الترسو- أي البطل الذي يعشقة جمهور الدرجة الثالثة.. حيث يظهر كطرف مظلوم مضطهد في مجتمع لايعترف بالضعفاء.. ولما كانت محاولاته لإسترداد حقوقة المغتصبة على حد قول الباحث- تواجه دائما بالسخرية والازدراء.. فلا يجد مناصا في النهاية الا بأن يضرب مستغليه معتمدا على قوه عضلاتة. وهو مايشبع حاجة جمهور السينما الذي يجد فيه صورته ويحقق له أيضا مايعجز عن تحقيقة في حياتة

العادية. «ونحن نرى أن النجم عادل أمام يقوم بهذا الدور حالياً مع الفارق بالطبع بين مجتمع الخمسينات والتسعينات) ولكن الباحث كمال رمزى يستدرك بقوله أن ليس كل مايرضى الجهور أو يشبع حاجتة مفيدا أو مجدياً بالضرورة. فلقد كان من الممكن أن يكون- فريد شوقى- ملهما لعشرات الافكار التى تساعد جمهور الترسو على تغيير عالمه والمطالبة بحقوقة لو أدرك (الطريق الجماعى) لمواجهة القوى التى تستغله وتضطهده. وإخيرا فإن هذا البحث يؤكد على أن معرفة الوضع الاجتماعى والنفسى لجمهور السينما يتيح للناقد (مادة ثمينة لفهم وتفسير وتقييم وتوجية- الظاهرة السينمائية.

وقبل أن نستعرض الابحاث التى عرضت فى اليوم الثانى لهذة الحلقة البحثية عن (النقد السينمائى واقع..وافاق) يجدر بنا أن نشير لبعض الاسماء التى تابعت جلسات ومناقشات- سواء بعض الجلسات أو كلها- هذه الحلقة نذكر منهم الكاتبة فتحية العسال والمخرجة السينمائية عطيات الابنودى والمخرج السينمائى محمد خان ومن كتاب السيناريو عاصم توفيق وأحمد عبد الوهاب والمخرج السينمائى أحمد فؤاد درويش ومن المسرحيين الشريف خاطر ورأفت الدويرى ود. محمد مرشد ومن النقاد الصحفيين رؤوف توفيق الذى حضر الجلسة الأخيرة فقط. وأيضا الناقد والباحث والمخرج التسجيلى هاشم النحاس الذى حضر فى الجلسة الافتتاحية فقط لإنشغاله بمهرجان الاسماعيلة التسجيلى لنستعرض الان أبحاث اليوم الثانى فى هذة الحلقة. حيث نبدأ ببحث د. محمد كامل القليوبى وعنوانه (الهوية القومية والنقد السينمائى فى مصر) يهدف البحث إلى بيان دور النقد السينمائى- فى بداياته- فى تحويل (موضوع الهوية القومية للسينما- أى مصرية الفيلم) إلى هدف رئيسى له ويرى الباحث انه بقدر ما كان ذلك الامر ضرورياً ومفيدا أيام الإحتلال البريطانى لمصر كأحد مظاهر مقاومة الإستعمار ونفوذ الأجانب فى مصر. بقدر ماأصبح الان- شيئا فلكلوريا وأشبه بالعلامة المسجلة- على حد قوله خاصة وأن السينما المصرية قد اخذت عددا من الجوانب المتخلفة فى الثقافة القومية فى مصر كموضوعات لها اى أنها انحازت إلى الجوانب الرجعية والمتخلفة فى هذه الثقافة. وبعد استعراض ورصد للعديد من النقاط المرتبطة بهذا الامر (كرصد الباحث لبدايات العروض السينمائية فى مصر عام ١٨٩٦ وتعامل الفنانين الشعبين مع هذا الوافد كأحد أدوات العروض الشعبية جنبا إلى جنب مع عروض الظل وكرصده للتحولات التى حدثت فى المجتمع المصرى بعد ثورة البرجوازية القومية أو المصرية عام ١٩١٩. ومحاولة تقديم نموذج جديد للبطل السينمائى يتمثل فى صغار البرجوازيين المشردين فى المدن وصغار الموظفين..) يرى الباحث د. محمد القليوبى ضرورة إعادة النظر فى علاقة الجمهور المصرى بأفلامه القومية- والتى تكونت عبر ستين عاما- لمحاولة تطوير الجوانب المتقدمة فى الثقافة القومية.

وقدم سيد سعيد بحثا بعنوان (النقد السينمائى والسينما القومية. إشكالية منهجية) جاء على نقيض من بحث د. القليوبى فى إستخدامه لمصطلح- القومية- حيث استخدمه الاخير كما بينا فى السطور السابقة بمعنى- المصرية أو الوطنية- بينما استخدم الباحث سيد سعيد بالمعنى الشائع. أى مجموعة الروابط الثقافية والتاريخية واللغوية..الخ. أو على حد قوله «أما القومية فتفترض فى الاساس جماعة لغوية ثقافية أى أن التماثل والترابط الثقافى بالمعنى الانثربولوجى هو العامل فى تحديد مفهوم القومية.»

ولعل هذا البحث الخاص بالناقد د. فاضل الاسود- والذى سنشير إليه لاحقا- قد اضير- ولو أن كل الابحاث أضيرت فيما يتعلق بطريقة عرضها المختصره- أكثر من غيره حتى الورقة التى بين إيدينا الآن والتى تحمل ملخصا لأهم الأفكار الواردة بهذا البحث لاتسعفنا فى إعطاء صورة واضحة عن ركائز وآهداف ونتائج هذا البحث. بقدر ماتغرقنا فى متاهة الألفاظ والكلمات الضخمة والجميلة أيضا- وكمثال نقتطف هذة العبارة حيث يقول الباحث «ان الدراسة الدلالية للفيلم العربى هى بالضرورة عملية جدلية ذات شقين هما تحرير الفيلم العربى من المحمولات الدلالية الدخيلة، وثانيا استنباط المحمولات الدلالية العربية المستندة إلى ثقافة ذات بعد قومى».

وتنتقل إلى الناقدة ماجدة موريس وهى معروفة أيضا لدى قراء- أدب ونقد- والبحث الخاص بها وعنوانه (هموم النقد التليفزيونى فى مصر) حيث تعرض لنا الباحثة فى بساطة وهدوء بعضا من العوامل والظروف التى تتحكم فى عمل الناقد التلفزيونى (من صعوبة مناقشة الدراما التلفزيونية بمعزل عن قيود وتوجهات السياسة الإعلامية و الموقف الاخلاقى للجهاز الاعلامى إضافة لقيود الرقابة وتنوع واتساع جمهور المشاهدين...الخ. العوامل التى تفرض- على الناقد التلفزيونى- توجهات من خارج العمل الفنى) ثم تشير إلى عمومية- العرض التلفزيونى- وماتتبعه من تقاليد ردئية للمشاهدة مثل عدم التركيز وتبادل الحديث اثناء المشاهدة وعدم السكون فى مكان محدد- كما هو الحال بالنسبة لمشاهد السينما- الخ هذة الملابسات التى من (المستحيل على الناقد التلفزيونى الانفصال عنها وتؤثر على عملية النقد لديه) كما تشير الباحثة إلى التأثير السلبى لكل من (الاعلانات بقطعها للاتصال الوجدانى للمشاهد..) وللإنتاج- الخليجى- ومحظوراتة الرقابية.. مما يؤثر فى نهاية الأمر على الناقد التلفزيونى الذى لايستطيع تقييم اعمال مفتقدة للصراحة ومكبلة بكل القيود السابقة.

وعن التلفزيون والفيديو أيضا يقدم لنا الناقد مدحت محفوظ بحثا عن «الثقافة السينمائية فى مصر فى عصر التليفزيون والفيديو) وتجدر الاشارة هنا إلى أن الناقد مدحت محفوظ يعد من أبرز نقاد جيل الشباب فى الثمانينات فضلا عن كونة من أكثر نقاد السينما مواكبة وإستيعابا للتغييرات المتلاحقة فى السينما فى عصر المعلومات والكمبيوتر هذا الذى نعيشة. وفى بحثة هنا ومن خلال رصده لما يعرض فى التليفزيون المصرى من أفلام وبرامج خاصة بالسينما «يذكر أن عدد الأفلام المصرية التى تعرض اسبوعيا بالتليفزيون من ٨ إلى ١٠ فى المتوسط مقابل من ١٠ إلى ١٢ للأفلام الاجنبية. ويشير للبرامج الخاصة بالسينما- وقائع مصرية- زووم- نادى السينما- وأوسكار» ليصل إلى النتيجة التالية فى بحثة- عبر ثمانى ملحوظات يثبتها فى البحث- الاوهى (أنه فى الوقت الذى تزداد فيه عالميا أهمية النقد التليفزيونى الحى للأفلام حديثة العرض- كما أشار كلاوس إيدر سكرتير عام (الفيبرس) كما لمحنا فى بداية سطورنا هذه- فإننا نفتقد مثل هذا الأمر فى مصر». ويقوم الباحث مدحت محفوظ برصد مماثل- للفيديو- «عدد الأجهزة ٧ مليون جهاز فى مصر + الاف من اندية الفيديو تؤجر الأفلام + ماتتيحة بعض النوادى الارستقراطية من خدمة خاصة لاعضائها بإحضار نسخ من الاشرطة لاحدث ما يعرض من أفلام بعد مرور أيام من عرضها الأول فى الخارج» ليخلص إلى الحقيقة المؤسفة التالية وهى (أن الثقافة السينمائية بمعناها الدقيق والمباشر أى الكلام المطبوع أو المسموع أو المرئى لم تغط أو تستجيب لكل هذا الطوفان من الشرائط الذى غمر مصر) على حد قول الباحث. أو بعبارة أخرى فإن التليفزيون والفيديو اتاحا أفاقا وإمكانيات كبيرة للثقافة السينمائية ولكن أى من هذة الأمكانية لم يستغل الا فى اضيق الحدود.

وتصل الأن إلى اليوم الثالث فى هذة الحلقة البحثية حيث تم عرض خمسة ابحاث. أولها بعنوان (الناقد السينمائى والطبيعة التركيبية لفن السينما) للناقد مصطفى خورشيد وهو بحث- دون المستوى- فى رأينا وكما أظهرت المناقشات الخاصة به حيث يخلط الباحث بين الاستشهادات التى أوردها وبين عبارتة الخاصة. فضلا عن أن إختياراته لثلاثة نماذج من النقد التطبيقى «مقال لسمير فريد عن فيلم قلب الليل ومقال د. محمد القليوبى عن فيلم وجها لوجه ومقال لصبحى شفيق عن فيلم الحياة للحياة» تنتهى لاساليب ومناهج نقدية متباينة ولم يوفق الباحث فى عرضه لموضوعة بما يتناسب مع أهمية وتعقيد الطبيعة المركبة للسينما.

أما البحث الثانى فهو بعنوان (النقد السينمائى فى مصر ومدى مسؤوليته عن أزمة السينما) للناقد عبد التواب حماد. وكان من الممكن أن يكون هذا البحث من الابحاث الهامة فى هذه الحلقة لولا أن صاحبة انزلق إلى نفس الاخطاء التى يسعى لكشفها من (سيطرة السطحية فى التناول وعدم الإختصاص والرطانة. والتهوين الخ..)! لآفات- أو المواصفات التى يرى أن النقد السينمائى فى مصر يعانى منها وهى

أحد أسباب أزمة السينما. فينزلق الباحث إلى نفس الأسلوب- الذى يهاجمه- عندما يشير إلى أصحاب هذة الكتابات بقوله (وكما يؤكد تاريخ أسلافهم- يقصد أصحاب هذة الكتابات- فى بعض ما كانوا يعملون إبان ممارستهم للنقد الصحفى: صرماتية أو حلاقين وهو ما يشير إلى شيوع عدم الاختصاص وفقدان الاهلية..» وليس لنا تعليق سوى أن الحلاقين أوا لاسكافية هم أصحاب مهن شريفة لايليق التعريض بهم هكذا

ونأتى للبحث الثالث وهو بعنوان (فى نقد الواقعية الجديدة) للناقد محسن ويفى. وهو أحد الابحاث التى أثارت ردود فعل وأصداء واسعة وذلك لشجاعة الباحث وجرأته فى نقد بعض المسلمات والاراء النقدية التى استقرت والخاصة بتوصيف مجمل الافلام المصرية الهامة فى الثمانينات والخاصة بالجيل الجديد- أو الذى كان جديدا فى الثمانينات- من السينمائيين «محمد خان ورأفت الميهى وعاطف الطيب وخيرى بشارة وداود عبد السيد وبشير الديك» بتوصيفهم فيما يسمى بحركة الواقعية الجديدة فى السينما المصرية حيث يرى الباحث- محسن ويفى- أن أفلام هؤلاء السينمائيين «لاتكشف عن حساسية جديدة منقطعة الصلة بالواقعية أو بالسينما الرائدة» وينقد المرتكزات الرئيسية الثلاثة التى يتم على اساسها إضفاء صفة- الواقعية الجديدة لأفلام هؤلاء السينمائيين وهى «التعبير عن الواقع المعاصر- خروج الكاميرا إلى الشوارع والأماكن الحقيقية- الطموح إلى صنع سينما خاصة أى التعبير بلغة السينما). وقد لوحظ عدم متابعة الناقد الكبير سمير فريد للمناقشة الخاصة بهذا البحث. ومن المعروف أنه أول من أطلق هذة التسمية على أفلام هؤلاء السينمائيين.

أما البحث الرابع فى هذا اليوم فهو بعنوان «تأثير اتجاهات النقد الأوربية على النقد السينمائى فى مصر» للناقد د. فاضل الاسود وكما إشرنا سالفا فإن- التلخيص الموجز لفكرته فى العرض- لم يوفر لنا- وللحاضرين-الماما كافيا بـ (عوامل الارتباط وعلاقات الصلة فيما بين اتجاهات النقد الرائد ونظيره فى مصر) كما يشير الباحث لذلك كأحد اهداف البحث. إضافة «لمحاولة القاء الضوء على المؤثرات الأوربية التى لعبت دورا اسياسيا فى تشكيل الخلفية النظرية والمعيار الجمالى للناقد الاوربى ونظيره فى مصر» وإن كان الجزء الاخير والخاص [بالمؤثرات الخلفية النظرية والجمالية فيما يتعلق بالناقد المصرى) قد نجح الباحث فى عرضة. حيث يرى- أن الناقد المصرى- مازال اسيرا- فيما يتعلق بتكوينة النظرى بنظريات- (رودلف ارنهايم) (٢) عن السينما و(مارسيل مارتان) (٣) بينما فى أوربا «حدثت نقلة هائلة تحققت فى مجال نظرية الفيلم ومن ثم حقل النقد السينمائي الحديث وكذلك العودة إلى الأصول النظرية التى قدمها الشكليون الروس». واثناء المناقشة حول هذا البحث عقب كل من الاستاذ محمد بسيونى وتوفيق صالح حيث ذكر الأول أنه ظل يدرس- ومازال نظرية (رودلف ارنهايم) السينمائية لطلبته فى معهدى السينما والنقد الفنى لكون هذا المنظر السينمائي الكبير ونظريته السينمائية يصلحان تماماً لإعطاء فكرة جوهرية عن- الخصائص الاساسية للفيلم السينمائي كشكل فنى- بينما ذكر المخرج توفيق صالح أنه هو الذى أقترح- إبان فترة الخمسينات على المسئولين بوزارة الثقافة والارشاد- ترجمة الـ ٢٥ كتابا التى ترجمت عن السينما (ومنها كتابى نهايم ومارسيل مارتان واللذان تم إعارتهما من قبل مكتبته الخاصة ولم يسترد كتاب مارسيل مارتان حتى الآن) وقد كانت- ومازالت هذة الكتب تمثل أكبر ترجمة تمت للكتب السينمائية فى مصر وقد كان الهدف من ترجمتها توفير فرصة الالمام بأساسيات السينما والتى لايمكن بدونها الالمام- بالنسبة للسينمائيين أو النقاد أو المثقفين- ومتابعة كل مايخص هذا الفن من تطور وتغييرات.

وننتقل الان إلى البحث الاخير فى هذة الحلقة وهو بعنوان «اتجاهات النقد السينمائى المعاصر فى مصر» للدكتور يحيى عزمى. وهو من الابحاث الهامة فى هذة الحلقة حيث يجمع صاحبه بين موضوعية ورصانة الباحث الاكاديمى وثقافة الناقد الموسوعية وحس الفنان المبدع (فهو إضافة لكونه استاذ بمعهد السينما ناقد سينمائى وكاتب سيناريو). وقد طرح هذا البحث تساؤلا هو «هل يوجد للنقد السينمائى المعاصر فى

مصر اتجاهات.. أي بمعنى هل يوجد نقاد يتبنون عن وعى مفاهيم ونظريات نقدية.. تشكل ملمسا لكتاباتهم وأرائهم النقدية.. وتثير جدلا وحوارا فيما بين بعضهم البعض وبينهم وبين المبدعين فى الحقل السينمائى» ثم عرض الباحث لنماذج عديده من النقد السائد فى مصر. والذى يتسم بنزعتين اساسيتين «النزوع العاطفى أو الإنطباعى من ناحية والنزوع الايديولوجى من ناحية أخرى» وكلا النوعين ينتميان (للنقد الخارجى) أى الذى يعنى إما (بالمضمون أو الموضوع أو يستند إلى معايير تتعدى نطاق العلاقات الداخلية للعمل الفنى) أما (النقد الداخلى) أو الشكلى والذى يعنى بالدرجة الأولى (بالشكل والعلاقات الداخلية للعمل الفنى) فيكاد أن يكون غائبا من على ساحة النقد السينمائى فى مصر كما يذكر د. يحيى عزمى. بإستثناء بعض المحاولات الفردية للناقد اسامة القفاش (وهو طبيب وناقد سينمائى من الاسكندرية) كما جاء بالبحث بينما يشير البحث إلى أن هناك العديد من مناهج النقد السينمائى المعاصره فى الخارج كمنهج (النقد السياسى) ومنهج (نقد النوع) وفى المجال الشكلى (منهج نقد المؤلف) و(منهج الميزانسين)، ويخلص الباحث إلى النتيجة التالية فى نهاية بحثة وهى أن النقد السينمائى فى مصر لايمثل أى اتجاهات نقدية بل هو مجرد اجتهادات فردية لنقاد لايمثلون إتجاهات (بالمعنى الذى حدده وآشرنا إليه فى بداية عرضنا لهذا البحث) تماما كما هو الحال بالنسبة لساحة الابداع السينمائى فلا توجد اتجاهات فنية تشكل تيارا أو حركة سينمائية محدده المعالم.

وفى نهاية هذة الحلقة البحثية- أى فى اليوم الرابع- كانت هناك (مائدة مستديرة) حول مستقبل النقد السينمائى فى مصر والعالم كانت تحصيل حاصل- ولم تضف جديدا مقارنة بجلسات- عرض الابحاث التى عرضنا لها فى مقالنا هذا. ثم اختتمت حلقة بحث «النقد السينمائى.. واقع وآفاق» جلساتها بمجموعة من التوصيات (١٨ توصية) من أهمها (١) العمل على وضع حد آدنى لأجر الناقد السينمائي عن المقال فى الصحف والمجلات يتناسب مع شرف المهنة(٢) العمل على إصدار مجلة فصلية للنقد السينمائى من قبل وزارة الثقافة المصرية(٣) توثيق تاريخ السينما فى مصر من خلال لجنة متخصصة(٤) ضرورة تحريك موضوع ارشيف الفيلم القومى والحث على إضطلاعه بالدور المنوط به.(٥) مخاطبة الصحافة المتخصصة لتخصيص مساحات للنقد السينمائى(٦) ضرورة إنشاء اتحاد عام لكل النقاد فى مصر يضم السينمائيين والتشكيليين والموسيقيين ونقاد الادب..الخ.(٧) ضرورة أنتظام هذة الحلقة البحثية سنويا.

هوامش:

(١) تجدر الاشارة هنا انه قد تم الإشادة والتنوية بمجلة- ادب ونقد- لحرصها واهتمامها بتخصيص مساحات ومتابعات للنقد السينمائى المنهجى فى ابحاث كل من على أبو شادى وفريدة مرعى. كما تم الإشارة للمقال المنشور بالعدد ٦٤ ديسمبر عن فيلم (كابوريا) لكاتب هذة السطور كأحد الامثلة للنقد التحليلى فى البحث الخاص (د. يحيى عزمى (٢) (رودلف ارنهايم) آحد العلماء الالمان الذين ينتمون لمدرسة- الجشتالت- فى علم النفس ومنظر سينمائى كبير تؤكد نظريته السينمائية على جانب (النشاط العقلى) لدى المشاهد السينمائى فى عملية التلقى بالنسبة للافلام كما عنى فى نظريته بتوضيح شرح الخصائص الرئيسية التى تجعل من السينما فنا. وقد ترجم كتابة الشهير (فن الفيلم) إلى العربية. عن الطبعة الالمانية التى صورت عام ١٩٣٢ والإضافات التى تمت عليها بعد ذلك من قبل (ارنهايم)(٣) مارسيل مارتان) ناقد سينمائي فرنسى ومنظر سينمائي ترجم كتابة (اللغة السينمائية) إلى العربية وقد رأس لفترة فى السبعينات الاتحاد الدولى للصحافة السينمائية (الفيبريس).

دراما تليفزيونية (أ)

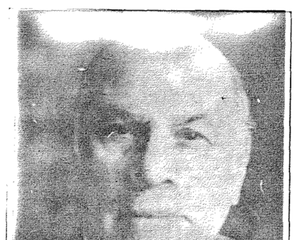
مسلسل «الوقف»

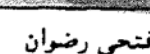
مسئولية الطغاة... واختيارات الضحايا

ماجدة موريس

من هو المسئول عن الديكتاتورية والطغيان... الحاكم...أم المحكوم؟ وهل يكفى أن يختار الناس من يتوسمون فيه الصلاح حتى يجنوا ثمار كل الأمور المعقدة لسنوات طويلة... حول هذه الفكرة دارت حلقات المسلسل التليفزيونى (الوقف) الذى عرضته القناة الأولى فى النصف الأول من شهر مايو. والذى يأخذ أهميته من سببين: **أولهما هو اعادته لأسم المفكر الكبير الراحل فتحى رضوان إلى الأضواء، حتى وأن لم يذكر المسلسل فى عناوينه أى عمل لفتحى رضوان أخذ منه الفكرة! وثانيهما هو هذا الطرح لقضية الطغيان والديمقراطية من خلال الموقف الدرامى، ويشكل وأن اتخذ بعدا رمزيا بالاساس إلا أن كاتب السيناريو اسماعيل العادلى استطاع الباس البعد الرمزى ثوب الواقع بلا أغراق فى تحميل العمل أبعادا فكرية إضافية، ولكن تم هذا فى الخط الاساسى** له أى الدراما المحورية، **لكنه لجأ إلى التحميل فى خط فرعى يحكى قصة موسيقى شاب مثالى،** وربما من حسن الحظ أن هذا الخط بدا منفصلا وحده داخل العمل، وهذا طبعا ليس ميزة، ليجعل الدراما المحورية حول قضية الوقف تأخذ حجمها الحقيقى بلا لبس.

تبدأ الحلقات بأهل الوقف، أو المستحقين، وهم يعانون سوء معاملة «طلبة افندى» ناظر الوقف لهم، بل أنه يرفض استقبال عم «نعناعى» أشدهم غيرة على مصالحهم وبرفقته الشاب «أمل» خريج الحقوق الجديد الباحث عن عمل. ويثير هذا الموقف المهين ثائرة نعناعى الذى يبدأ فى عقد مشاورات ومفاوضات مع الآخرين، حيث يذهب إليهم فى كل مكان يطرح فيهم فكرة تبدو لاول وهلة وكأنها كانت تائهة أو غير واردة وهى عزل الناظر فتأتى الاستجابة بطيئة إلى أن يتحقق الأمر بالفعل على يد (أمل) الذى يلتحق بمكتب محام مخضرم يساعده فى القضية، ومن ثم يصبح الشاب هو





فتحى رضوان



عمر الحجار

محط الانظار وفارس الموقف، ويختارونه ناظرا جديدا عليهم.. ولكن بعد فترة قصيرة يجنى المستحقون الثمار فإذا بها اكثر سوءا، واذا بالشاب الذى رفعوه ونصبوه ناظرا، يصبح نموذجا آخر من «طلبة»، ولكنه نموذج عصرى متطور فى مواجهة المستحقين بحلو الكلام وزيف الابتسام؟ أما مستحقاتهم فقد نقصت بعد قيادته للوقف... وكان الموقف واضحا لهم، فاللصوص مازالوا ينهبون بقيادة «عزوز» مدير مكتب الناظر، البارع فى عمليات التلفيق والتفريغ لكل الأمور الحيوية، والبارع فى إيجاد مداخل لنقاط الضعف عند إى ناظر، «ويصبح الأمر هو :وماذا بعد ذلك.. ولايتوانى المستحقون، بزعامة نعناعى عن خلع الناظر«أمل» بقضية يرفعونها ضده، وأختيار شاب جديد هو «رجاء» تفرغ لأنهاء اجراءات القضية، فاعتقدوا أنه الصالح الجديد، لكنه يعتذر.... وينتهى المسلسل باستقالة «أمل» بعد مواجهة بينه وبين صديقة سعيد، النموذج المناقض له، وفيها يعتذر عن طغيانه بأنهم (أى الناس) رفعوه فوقهم فوجد نفسه أعلى منهم وهم أسفل، ووجد يديه مطلقتين فى كل شيئ بلا رقيب أو حسيب، ويدين «الناظر» هؤلاء الذين اختاروه ونعتهم برذائل شتى!!.. ويترك العمل ويظل السؤال معلقا.. **من كان أكثرهم خطئا...هو...أم هم؟**

والحقيقة أن المسلسل برغم حرصه على الا يجعلنا نتعاطف مع المستحقين رغم ظروفهم ووقوع الظلم عليهم على يد «النظار» واحدا وراء الآخر، فهو لم يقف الموقف ذاته من الناظر (أمل)، بل أنه أظهره فى شكل أقرب لعدم المسئولية عن اخطائه، وكأنما يكفيه اعترافه بأنه فقد توازنه عندما وجد نفسه فى القمة. ولعل أفضل ماقدمه المسلسل هو عرضه لديناميكية حركة الأختيار السياسى فى مصر ودول العالم الثالث التى تحكمها المعايير العاطفية البعيدة عن القواعد والعلم من جانب الناخبين، وتحليله لأسلوب تحول الحاكم بالتدريج إلى إنسان فاقد للأنتماء.. معزول عن هؤلاء الذين أتوا به ليدير امورهم...

ولكن، إذا كان «المستحقون» مدانين لأسلوبهم فى الاختيار، ولجمودهم ولنقص ثقتهم فى أنفسهم بحيث يسلمون قيادهم بلا أسس واضحة لأى شاب يتوسمون فيه المقدرة، فهم معذورون أكثر من الناظر، ومحتاجون اكثر منه لتفهم دوافعهم، وهذه ليست دعوة لأخلاء مسئولية المحكومين عن

أختيار الحكام، ولكن المسلسل الذى علق مسئولية مصير الوقف فى رقبة المستحقين فى نهايته لم يشر إلى دور مؤسسات الفساد وقواعدها التى أصبحت راسخة وأكثر براعة ونفوذا... فها هو عزوز يمضى ينشر الفساد... ويستقبل الحصاد.

وإذا كان التعبير عن هذه القضايا قد استطاع أن يدخل فى نسيج الدراما من خلال الاحداث والمواقف والشخصيات التى البست الافكار مصداقيتها فإن ثلاثا من هذه الشخصيات حظيت بعناية اكثر من السيناريست اسماعيل العادلى هى نعناعى (قام بدوره عبد المنعم مدبولى) المستحق الواعى والمتمرد والدينامو المحرك لغيره، وصقر (جمال اسماعيل) الذى تحول من صاحب مغلق خشب مشارك فى خلع الناظر القديم إلى مستفيد من الجديد للدرجة التى تجعله يتبلور فى شكل آخر مختلف كمقاول ثم (عزوز) (حسن حسنى) مدير مكتب الناظر القديم، الذى استوعب الناظر الجديد ببراعة.. وقدره فائقة على النفاذ للآخرين.. وعلى العكس من هذا بدت شخصيات أخرى قريبة من «تراث» الدراما التليفزيونية وانماطها الشائعة مثل ادوار سناء يونس والمنتصر بالله ويوسف داود، أما شخصية سعيد (على الحجار) فهى شخصية فكرية تتحرك لأثبات فكرة المؤلف والمخرج عن ايجابية الانسان وفضائله وقيمه الصحيحة سواء كان مثقفا، مدرسا للموسيقى مثلا عليه أن يمثل الاصالة ويستلهم تراث سيد درويش،أو انسانا من اصل ريفى عليه أن يصبح ايجابيا فى مواجهة هذا الضيف الذى حل على ابيه منذ سنوات ويوشك أن ينزع منهم البيت والمكان فى اشارة إلى موضوع الصراع العربى الاسرائيلى ولكن من خلال ذلك الشاب الذى بدأ وحده فى المسلسل يحمل أراء ومبادئ ليس العمل مجالها.. وزيادة على هذا يغنى مع فرقته الموسيقية كلما استطاع .. وقد فعلها كثيرا.. فجسد اكثر «فكرة» انفصاله عن العمل. و الغريب أن معظم المشاهد التى ظهر فيها على الحجار بدا ايقاعه فى الاداء مختلفا عن غيره فى نفس الوقت وهى مسئولية المخرج صالح الشريف حيث يجب أن ينصهر أداء الممثلين فى بوتقة الشعور الجماعى والرؤية التى يثيرها المخرج عند الجميع...

فى عددنا القادم

* فى الذكرى السنوية الأولى لرحيل عبد المحسن طه بدر:
(محمود أمين العالم، أبو المعاطى أبو النجا، فاروق شوشة)
* د. هدى وصفى تكتب عن العلاقة بين الأدب العربى والفرنسى من خلال الترجمة
* ابراهيم العريس يكتب عن خيرى شلبى
* حوار مع فرج العنترى حول موسيقى محمد عبد الوهاب
* تحقيق عن قانون الفيديو الجديد لمجدى حسنين
* فاروق عبد القادر يكتب عن كتاب بول شاؤول: المسرح العربى الحديث

ندوة «الوسية»

رؤية أدبية سياسية أم سيرة ذاتية؟

سليمان شفيق

* ماهى العلاقة بين نموذج البطل «الفردى»، والفذ، والنموذج الشعبى للبطل وعلاقته بالمجموع؟
* كيف نتفهم دور الفرد التاريخى فى سياق العمل الأدبى أو الفنى؟
* ماهى كيفية محاكمة النص الأدبى حينما يتحول إلى عمل سينمائى أو تليفزيونى؟
* ماعلاقة السيناريست السياسية بالموضوع والنص؟

كل تلك الأشكاليات التى يضيق بها صدر النقد المصرى المعاصر، اتسع لها المجال فى ندوة اتحاد الشباب التقدمى بحزب التجمع لمناقشة المسلسل التليفزيونى «الوسية».

«الوسية»، هى الرواية الأولى للدكتور خليل حسن خليل، يتبعها بقية أجزاء الثلاثية، «الوارثون، «السلطنه». هكذا بدأ حديثه عادل الضوى أمين الاتحاد التقدمى معتبرا أن هذه الأعمال تمثل سيرة ذاتية للكاتب، تحرى فيها الصدق، وتوافرت لها كل عناصر النجاح من ممثلين، وكاتبة سيناريو، ومخرج قادر على ترجمة النص الأدبى، وايجاد المعادل المرئى بنجاح، وقارن المتحدث بين «أيام» طه حسين، «ووسية» خليل.، وبإعتبار أن «أيام» العميد قد عالجت قضايا المجتمع بوصفها قدرا لامفر منه، فى حين أكدت «وسية» خليل على أن قضايا الظلم الإجتماعى موضع صراع بين قوى وطبقات إجتماعية.



** الإطاحه بالرومانسية!

ركزت الناقدة فريدة النقاش على فكرتين أساسيتين قدرت أن العمل اضافهما وهما:

* مفهوم العصامية لدى خليل حسن خليل الذى تجاوز الثروة المالية أو العقارية إلى الثروة العلمية والثقافية والأنسانية الرحبه.

* المفهوم الثانى يكمن فى الأطاحة بكافة الأفكار الرومانسية القديمة التى نجدها فى المسلسلات الأخرى والتى ينهار فيها البطل وتتحطم حياته اذا مافشل فى الحب، واشارت فريدة النقاش إلى انهيار علاقة الحب التى ربطت بين خليل وعاليه، وكيف ان هذا الانهيار لم يعوق البطل عن التقدم للأمام.

وتطرقت إلى مدرسة اسماعيل عبد الحافظ فى الأخراج بما يمتلكه من أسلوب خاص يتميز عن الشائع والمألوف، وتمنت أن تخصص ندوة مستقلة لمناقشة هذه المدرسة التى ارساها المخرج فى الدراما التليفزيونية.

وقدمت الكاتبة فتحية العسال فرسان ذاك العصر، وأعوان الكاتب من مناضلى تلك الحقبة من ثلاثينات هذا القرن، حيث أكد حلمى ياسين فى شهادته صدق الرواية والمسلسل فى التعبير عن المرحلة التاريخية، واعتبر سعد رحمى أن كل محاولات السرد التاريخى التى كان يقدمها للاجيال الحالية عن تلك الحقبة بدت «كلام اجوف» امام قدرة المسلسل على تصويرها.. فى حين رأى الشيخ محمد عراقى أمين اتحاد الفلاحين بالتجمع أن توقف الفلاحين عن كافة أعمالهم فى الريف واستمتاعهم بالمسلسل هى المقياس الحقيقى لنجاح هذا العمل، واشاروا ثلاثتهم إلى أن المسلسل هو الأول من نوعه فى طرح قضايا الفلاحين كما هى دون زخرفه.

وأشار كاتب هذه السطورإلى شعوره بالخوف والأشفاق على كاتبه السيناريو يسر السيوى والفنان أحمد عبد العزيز حينما سمع عن تحويل الوسية إلى دراما تليفزيونية.

الأولى لانها رقيبة تليفزيونية سابقة، والثانى لأن مساحة العمل أكبر من كافة ادوارة السابقة.

وعن السيناريو رأى المتحدث أن يسرقد قسمته إلى ثلاثة مستويات، المستوى الأول مجتمع المدينة والقصر وقد برعت فيه السيناريست، ثم المستوى الثانى الخاص بوسية الجيش حينذاك واضافت فيه يسر السيوى عدة

شخصيات أثرت العمل، أما المستوى الثالث والهام وهو مجتمع الريف فقد التزمت السيناريست بالنص واحتمت به ولم تضف شيئا.

أما أحمد عبد العزيز فقد قدم دور عمره، ولولا انفعالاته الزائدة عن الحاجة خاصة فى اداء خليل السياسى لكان التقييم له اختلف بالإضافة، وتوقف المتحدث أمام كيفية استخدام اسماعيل عبد الحافظ لادواته، واستنطاقه لمن يعجزون عن التعبير (الحصان، كلب، التناقض بين القصر والبيوت الطينية وغيرهما) وتوقف بشكل خاص فى العلاقة بين خليل، احمد عبد العزيز والحصان، واعتبر أنه من اهم موضوعات الدراما.

** نموذج «عبقرينو» والوسية»!!

وفى منحى أكثر نقدا هاجم د. محمد بهنسى المدرس بكلية الألسن ضعف السيناريو واعتبره افشل العمل وقدم معطيات فنيه وسياسية وطرح سؤالا هاما وهو:

هل يمكن أن يعطى لعمل ادبى مصنف على أنه اشتراكى لكاتبة سيناريو برجوازية؟

واشتعلت القاعة وانتقلت الندوة من مناخ احتفالى إلى جو نقدى حقيقى، وقدم مجموعة من الشباب ملاحظات نقدية جدية على العمل مثل:

* تكريس العمل للفردية على حساب المجموع «نموذج عبقرينو»

* ضعف حساسية كاميرا واخراج اسماعيل عبد الحافظ مقارنة باعماله السابقة.

* * نقد النقد!

كان لابد أن يتحدث اصحاب العمل، وكانت البداية د. خليل حسن خليل الذى اشار إلى علاقة الماضى بالحاضر، ومكانة الأسقاط التاريخى بين ريف الثلاثينات الذى كان يحتكره الخواجات، وكيف أن ذلك لازال قائما ولو بشكل اخر فى التسعينات، وكيف تعطى قوانين الاستثمار الحالية إمكانية لتطبيق عصرى لمجتمع الوسية فى مصر. واعتبر أن عمله هذا تحذيرا للجميع قبل فوات الأوان، وتطرق إلى ابداع اسماعيل عبد الحافظ عندما خرجت جنازة التعليم فى مصر بعد طردة صغيرا من المدرسة وكيف تجرى الآن محاولة لالغاء مجانية التعليم، أما القضية الثالثة فهى القهر والاستغلال وامتهان الإنسان، واكد د. خليل على أن اى حكومه لاتشمل الكادحين برعايتها هى حكومة غير شرعية.

وتحدث احمد عبد العزيز عن المعاناة التى يجدها الممثل فى تقديم دور مثل هذا يحتوى على خولى أنفار، عسكرى متطوع، طالب جامعة، وتوقف بشكل خاص حول الانفعال الذى ابداة فى الحطابة والمظاهرات واعتبر أن ذلك معادل موضوعى لمساحة الظلم الذى تعرض له وضرب مثلا باحداث ١٩/١٨ يناير وماحدث فيها مؤكدا أن رد الفعل الشعبى على الظلم دائما انفعالى وقوى. وتطرق الفنان احمد عبد العزيز عن العلاقة بين البطل الفردى والشعبى واشار إلى أن الادب الملحمى عادة يبرز البطل الفرد، ولكنه فى النهاية لايكرس الفردية الفذة وربط بين كل ذلك وبين دور الطليعة «الضئيلة العدد» نسبيا وعلاقتها بقيادة الجماهير.

أما المخرج اسماعيل عبد الحافظ فأكد أن هذا العمل مختلف عن المحاوله السابقة، وكيف كان يبحث فى قاع الريف فى الثلاثينات عن تفاصيل منسية، وكذلك فهناك ٨٠٪ من العمل تصوير خارجى، وأشار إلى سعيه لتوفير الصدق والموضوعية فى المكان والزمان والديكور والملابس دون تفريق بين بطل وكومبارس، وكيف هداه أحد الفلاحين إلى اكتشاف طريقة جديدة لصناعة الأمطار عن طريق استخدام ادوات الرش التى يستخدمها الفلاحون فى رش المبيدات، وتطرق إلى أن الست حلقات الأخيرة اعتمد فيها على وجوة جميعها جديدة من طلبة معهد السينما ويضيف، ولكنى غامرت لاثبات عظمة هؤلاء الشباب وقدرتهم على العطاء اذا ما اتيحت لهم الفرصة. وانتهى المخرج إلى ضرورة دضع امكانيات التليفزيون المصرى فى الأعتبار حين نحاكم العمل.

ذكرى

مئوية محمود مختار

صاحب «نهضة مصر»

سامى البلشى

تطل علينا فى هذه الأيام الكئيبة والمليئة بالأحزان والتوتر على أمتداد أرض العرب إثر أزمة الخليج الذكرى المئوية العطرة لميلاد نحات مصر الكبير محمود مختار، لتذكرنا بقصص الصراع الطويل بين إرادة الشعوب ورغبتها فى النهوض وبين استكانة وخنوع الحكام. وتذكرنا بالفرق بين احترام الفنان لفكره ودوره، وبين ما ألم ببعض الفنانين فباتوا يسخرون أعمالهم لخدمة السلطة فى كل مواقفها وتوجهاتها. حلت الذكرى لتقول للجميع أعيدوا النظر فى تمثال «نهضة مصر». فالفنان الحقيقى هو من يحترم تراب وطنه ويتعامل بصدق ووطنية مع مايبدعه.

لم تكن حياة محمود مختار حياة فن فحسب، بل كانت حياة بحث وعشق للتاريخ والوطن والقومية العربية، ووراء فنه مغزى عميق يشدك من جمودك إلى حركة منحوتاته. وتعد أعماله توثيقا للماضى والحاضر، فهذا تمثال «طارق بن زياد» وذلك «خالد بن الوليد» و«عمرو بن العاص»، وهذا تمثال «خولة بنت الأزور» البطلة التى حررت نساء تبع وحمير من أسر الروم.

ان صياغة محمود مختار لأعماله لم تكن وليدة المشاهدة، ولاحماس الشباب إبان ثورة ١٩١٩ بل كانت انعكاسا لأصالة القروى ووطنية الفليسوف. حيث امتزجت ثقافة مختار بثقافة الفن القديم والحديث، وعندما اتجه الى أوروبا، لم يجرفه التيار، فكان أبو الهول والأهرامات والمعابد والمسلات وتاريخه الحديث نبراسا يضئ له الطريق، ويفتح أمامه آفاقا جديدة للبحث، والربط بين حياة المصريين، فهذا تمثال «كاتمة الأسرار» يرد عليه تمثال «ايزيس».

وعندما تريد مشاهدة أو تلخيص حياة الفلاح المصرى فإن أعظم توثيق فنى تاريخى تجده عند مختار، الذى أهتم بحياة الفلاحين وولع بحب الشعب المصرى، فاستلهم من كل الحضارات وبلور أعماله ببراعة لتحمل روح العصر، وتأثر بالفن المصرى القديم، وبالأساليب الرومانية، وبالتمثال الأغريقى. وعندما سافر إلى باريس كانت أعمال النحات العالمى «رودان» سبيلا إلى التزود بالمعرفة، وصقل الابداع.

وكان مختار ضمن أول المشاركين فى أقامة

الجمعيات والمؤسسات الأهلية الفنية. فأعاد تنشيط الجمعية المصرية للفنون الجميلة، التى تأمل لها مزيدا من الأستمرار والتقدم، كما أشرف على تنظيم معارض الربيع، وكانت هذه المعارض بداية لتجميع الصفوف وبدء النشاط الجماعى فى الحياة الفنية.

وأسس «جماعة الخيال»، التى دعت إلى احياء الفن المصرى بجميع أشكاله، والدعوة لنشرة فى جميع أرجاء الدنيا، واقامة المعارض فى مصر والخارج.

وحظيت جماعة الخيال بالتفاف عدد كبير من رجال السياسة والأدب للمشاركة فى رعايتها ومساندتها، فتولى السيد حسين رشدى رعاية معارض الجمعية، وأسندت رئاستها للفنان ويصا واصف، وانضم الى هذه المجموعة عدد من كبار الفنانين أمثال الفنان محمود سعيد، وراغب عياد، ومحمد حسن، ويوسف كامل، وأحمد صبرى، وناجى.

وتضافرت اتجاهات هذه المجموعة لصياغة لغة خاصة بالفن الشرقى والمصرى على وجه الخصوص، وعبر الفنانون من خلال تصويرهم للريف، والأحياء الشعبية، واستلهام التراث، عن آمالهم فى الحرية والأستقلال، أحلامهم لتحقيق غد أفضل وأكثر أشراقا.

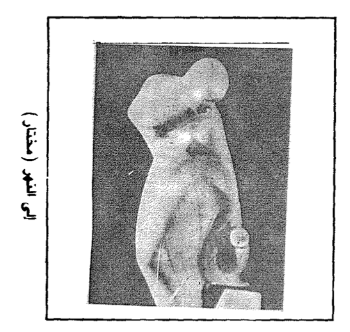
كان عصر مختار عصرا للعباقرة من رواد التنوير الذين شكلوا وأعادوا بناء مصر الحديثة، أمثال سيد دوريش وطه حسين والعقاد، والمازنى، وحسين هيكل، ومحمود عزمى، ولطفى السيد، شوقى وحافظ ومطران وغيرهم من الأدباء والفنانين والسياسيين. ولكن مختار كان الرمز لكل هؤلاء.

يقول الأستاذ يحيى حقى فى كتابه **«خطوات من النقد»** «كم يهتز قلبى حنانا ومحبة واعجابا بهذا الفنان العظيم أبن الشعب، ففى وقت يسبق بزمن طويل اهتماماتنا بالدلالات الفنيه فى حياة الفلاحين نوى مختار يفطن لها، لاينقلها نقل مسطرة، بل يرفعها إلى ذروة الفن حينما يسعى فى تماثيله الصغيرة إلى أن يربط بين هذه الدلالات وبين أصولها الغارقة فى ثرى مصر، فكرة أصيلة لا أظن أن فن النحت قد سار فى الدرب الجميل الذى انفسح أمامه، كما لا أظن أن الأدب قد انتبه لها أو عرف كيف ينتفع بها، ولعل المشتغلين بالفنون الشعبية هذه الأيام يفهمون عمل مختار، لأن تقديم الفنون الشعبية من غير هذا الرباط بينها وبين التاريخ يضفى عليها جوا تافها من السطحية والأبتذال».

استطاع مختار أن يحقق نهضة حقيقية من خلال منحوتاته وفكره ووعيه وآمن بأن اعادة نهضة الفن المصرى يجب أن تكون موصولة بجذور الماضى، ومتفاعلة مع الحاضر والمستقبل. وكان نموذج تمثال «نهضة مصر» الذى نفذه بحجم صغير عندما كان يدرس فى باريس، وأشاد به نقاد الفن هناك، مؤكدين أنه أول شعاع تنبثق منه نهضة الفن المصرى. ومنذ أن عاد، كانت دعوته الجادة. *إلى استقلالية الفن والفنان*، واقامة المدارس الفنية، وانشاء المتاحف والجمعيات والمؤسسات الفنية. وبدأ ينحت تمثال «نهضة مصر» بعد الأكتتاب الشهير الذى شارك فيه المثقفون والوطنيون والبسطاء، واقيم التمثال فى البداية فى ميدان باب الحديد، ثم انتقل بعد ذلك أمام كبرى الجامعة بالجيزة،

وعرف مختار طريقة منذ بدايته الفنية، ونفذ بفنه إلى حياة الشعب المصرى: بدا من تمثال «نهضة مصر» وحتى تمثال «سعد زغلول». مرورا بحياة القوية التى صور أفراحها وأحزانها وأحلامها، وكانت «الفلاحة والجرة» الموضوع الرئيسى طوال مراحل الفنان المختلفة، فمرة تظهر

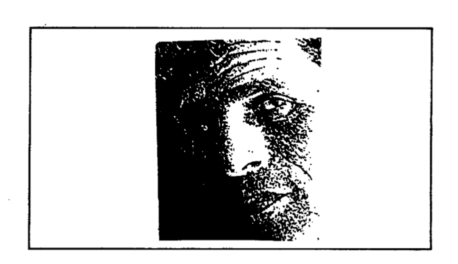
الفلاحة فى تمثال «نحو ماء النيل» ومرة «الفلاحة تجر الماء» وأخرى «على شاطئ النيل». ثم يعود فيبدع مجموعة أخرى للفلاحة بعنوان «العودة من النهر»، ونلمس فى جميع هذه المراحل ايقاعات وترديدا منغما غاية فى الدقة والبراعة، فتشم رائحة القديم وتبهرنا عبقرية مختار واستيعابه لاتجاهات الفن الحديث.


الى النهر (مختار)

تعد تماثيل «الخماسين» و«الحزن» و«القيلولة» من أهم التماثيل التى قدمها مختار لتمس شغاف القلوب فى كل مكان لما فيها من تعبيرات انسانية تزخر بالحياة.

حرية محمد عفيفى مطر

بعد حوالى ثلاثة شهور، وبعد الحملة المصرية والعربية ضد اعتقال الشاعر محمد عفيفى مطر، تم الافراج عنه، محملا بآثار التعذيب بالكهرباء والضرب المبرح وعقاقير الهلوسة. وهنا ثلاث فقرات عنه، وعن اعتقاله، جاءتنا قبل الافراج عنه. واحدة للزميل أحمد جودة (من لندن)، ورسالة للشاعر الفلسطينى إدمون شحاذة متضمنة قصيدة له، وعرض موجز لملف مجلة «الناقد- عدد مايو» محوره الاساسى «الحرية لعفيفى مطر»



حتى الشعراء

أصبح شائعا وعاديا أن تعتقل «أجهزة الأمن» فى بلادنا العربية السياسيين والمثقفين والعمال والطلاب لمجرد «إعرابهم» عن الإختلاف مع الخط الرسمى الذى تنتهجه الحكومات، داخليا وخارجيا، رغم إعتماد «نظام التعددية الحزبية» رسميا فى بعض دولنا.

وقوانين الطوارئ فى بلادنا تمنح الغطاء القانونى للحكومات كى تفعل أى شئ.. حتى القتل (نظام المحاكم العسكرية مطبق فى كل العالم العربى).

لكن الجديد والمخيف، أن تعتقل «أجهزة الأمن» المصرية الوطنيين، ثم تلصق بهم تهمة التجسس والخيانة والعمالة للدول التى تختلف مع سياسة القاهرة.

إعتقال الشاعر الكبير محمد عفيفى مطر أخافنى..

ترى هل اعتقال مطر مؤشر على عودة «الروح الفاشية» لأجهزة الأمن فى بلادنا كما كانت أيام

السادات؟!

أليس مخيفا أن تتهم «أجهزة الأمن» شاعرا فى قيمة عفيفى مطر بالخيانة والعمالة- حسب ماأكدته جريدة حكومية وثيقة الصلة- رغم وطنيته المعروفة لمجرد أنه «أعرب» عن إختلافه مع معالجة الحكومة لحرب الخليج؟!

هل هذا مبرر لتلويثه بأبشع التهم التى يمكن أن يتهم بها وطنى؟!

وماالذى يضمن للمثقفين الوطنيين ألا تلصق بهم تهم العمالة لدول أجنبية عندما يختلفون مع الحكومة؟!

ترى ماذا حدث؟!

أليس مرعبا أن يعتقل صاحب أهم نتاج شعرى مصرى خلال الثلاثين عاما الأخيرة - بشهادة محمود أمين العالم- بعد أشهر قليلة من حصوله على «جائزة الدولة فى الشعر»؟!

ألا يحق لنا أن نخاف من عودة الفاشية الساداتية لتعصف بالهامش الديموقراطى الضئيل الذى تتمتع به مصر، ونفقد حتى «حق الصراخ» الذى انتزعناه من بين أنياب آلة الدولة البوليسية بعد أعتقال وتعذيب.. وأحيانا دماء.

ترى متى تعى «حكومتنا الموقرة» أن العسس والسجون والمخبرين، كل ذلك سيزول مصحوبا بلعنات المعذبين والمقهورين، وسيبقى الشعر.. وسيبقى أسم محمد عفيفى مطر فى أجمل مكان بقلب الوطن.

أحمد جودة



شعر

زمن للنشيد.. زمن للمحال

«مهداه للشاعر محمد عفيفى مطر... أينما وجد»

عند «بستان»* مقهى البلد
وعلى مقعد مرتجف
كظلال الزمان البعيد البعيد
«شفته»
يحتسى قهوته
ينتهى.. يستزيد،
كان فى رقة السندباد
وثبات السفين
جسدا أسمرا كوميض القصيد
سارحا فى ديار لها ألف باب
ألف قفل لها ألف عيد،
عشت فى صحبته
لحظة.. ساعة.. سنة أو يزيد
فيه من سحر ليل الغوانى
وفيه غموض الصديق
موجعا فى الحديث
حارقا فى النشيد
شعره كاشتعال الصباح
وامتداد الرياح
فى مكان رحيب
واغتصاب الفكَر
فوضوىّ رصينَ
وأصيلَ شبق
بعثر الأمنيات
والنقود
وزهور الحبق
ويرى لونه شاحباً
كالنبيذ العتيق
فى ليالى الأرق

* * *

شاعر يرتدى عشقه كالغزال

يشرع الصدر فى صبوة راجفة
للهيب النصال
أسمرَ يرتدى سجنه
كلما دقت العاصفة
يشعل النار فى قلبه
كى ينير ظلام النهار،
يفرك الأغنيات
بين كفيه حينا وحينا يذوب
حين تغشى الرمال
كاسحات الأمل

* * *

«هاتها - مُرّةً - قهوتى ياولد»

قالها، وهو فى دربه
لانغلاق الضمير
واختناق الندى
قالها، وهو فى موضعه
يمسع الدغدغات
لارتطام الصور
بالنذير
وانعكاس المرايا
وطعن المصير
قالها وهو فى جرحه،
للبهاء العبق
وحنين الوجع
للجسوم التى تنتشى
فى قرابين أطيارها
فى أهازيج ليل البروق
فى اشتداد سبايا الصعاليك
فى رحلات الشحارير
فى سحر هذا البلد.

* * *

ويكون الكلام
رمية حارقة
كسيوف الغضب
فى وجوه الخِدَع
وسعير الهبوط،
وعيون الرقيب
لاتنام
فهى فى بطشها خائفه
وهى فى سيرها ناشفه
ليس فى حسنها موضع للجمال
ليس فى قلبها، روضة للمطر
تسرق الأمنيات
وبريق العيون
من قناديلنا الساهره
والغيوم التى تمنح المعجزات
فى احتفالات فوضى الوطن
«لعفيفى مطر»
وهو فى ذاته - مطر -
ترتوى من بهاه العميق
كل أرض بكر
والينابيع والانهر الصافيات
إنها لعنة الشعراء
كلما قال ما لايقال
يرتدى سجنه
ويلح السؤال
كيف يُطوى المحال
وهو فى الحلم نصف الدنى
والأمل
نصفها المرتجى.. لايطال

* مقهى البستان. وهو ملتقى لأدباء القاهرة

إدمون شحادة

الإفراج عن محمد عفيفى مطر:

انتصار للشعر

ألقت السلطات المصرية القبض على الشاعر الكبير محمد عفيفى مطر فجر الثانى من فبراير الماضى لأنه عارض تدمير جيش وشعب العراق الشقيق وعارض التدخل السافر للقوات الأمريكية فى المنطقة. وفى الفترة من ٢ فبراير حتى الأفراج عنه أوائل الشهر الماضى. تعرض مطر للتعذيب الوحشى من قبل أجهزة الأمن التى وضعت دائما لتكون ضد هذا الشعب وضد طموحاته ومبدعيه وقيمه وتاريخه وثقافته.

وخرج عفيفى مطر من سجنه عن طريق القضاء أعزل كما دخل، نبيلا كما عهدناه، شاعرا كبيرا ملء القلب نتعلم منه الصلابة والرحابة والطموح.

خرج عفيفى مطر «الارهابى» دون أن يكون أرهابيا كما زعمت السلطات! ومنذ الثانى من فبراير حتى الآن كانت هناك على امتداد الجسد العربى الممزق بعض الأصوات التى أطلقت صيحاتها تأييدا لحرية الشاعر الكبير الذى يعد رافدا أساسيا من روافد القصيدة العربية الحديثة.

وكان الملف الرائع الذى خرجت به مجلة الناقد اللندنية (مايو ١٩٩١) التى يرأس تحريرها الكاتب رياض الريس من أهم الصيحات التى بلورت مجمل آراء المثقفين العرب فى قضية اعتقال عفيفى مطر. وتأكيد قيمته وشعره

وفى سياق كلمتهما فى الملف قال **أدونيس وخالدة سعيد** :انهم لايعرفون أنهم فى ذلك (الكلام عن اعتقال مطر) يطعنون رئة الحلم والحرية، انهم يقتلون أعمق ما اعطى للعرب، يحكمون على أنفسهم ماضيا وحاضرا ومستقبلا. التحية للشاعر المعتقل محمد عفيفى مطر.

ويضيف **الياس حنا بسخرية:** لماذا تضطر السلطة إلى اعتقال شاعر؟ بكل تأكيد لكى تحميه من نفسه. هل فى وسع طالب أعزل حين يدق الجرس أن يمتنع عن الدخول إلى الصف؟ وقد قرع الجرس ودخل المعلم.. اسمعوا: بوش يريد أن يقول للعالم أن الطقس جميل، وأن كلب زوجته فى تحسن.. ماذا فى وسع الشاعر أن يضيف؟ معها حق السلطة



أما انسى الحاج فيوجه حديثه لمطر: فى ظلام سجنك نحن أحرار، معك، لا فى انطلاق سراحنا الكاذب، المهين، فى هذا العالم المرعب المهين. واختتم كلمته: اعطنا من ظلام سجنك الطاهر ايها السجين..

وبعد توطئة محكمة عن عالم عفيفى مطر قال **د. جابر عصفور عن مطر:** أننا نشاركه أحلامه عن الشعر الذى يسهم فى تحقيق حلم المستقبل والانتقال بالانسان العربى من مستوى الضرورة إلى مستوى الحرية، ونشاركه احلامه عن الشعر الذى ينطق، اسطورة الخلق والتهديم، فيغدو هدما لكل ماهو جامد. وأضاف :أننا نشارك عفيفى مطر عداءه للهرب ورفضه للاستسلام، وكراهيته للمحتل الإجنبى، وكراهيته للفرار من مواجهة الواقع.

إما سميح القاسم فيقول: حين يصير الشاعر فى أمة ما، كافرا وجاسوسا، قل أن هذه الأمة لفى مأزق! وأية أمة نحن؟ وأى مأزق هو مأزقنا؟ اذا كانت هواية الانجليز القومية هى صيد الأيائل باطلاق الكلاب المدربة فى أثرها ثم اطلاق الرصاص عليها، فان هوايتنا القومية، وللأسف الأسيف والاسوف هى صيد الشعراء باطلاق الكلاب المدربة والمدبرة فى اثرهم

ويقول **شفيق مقار:** العسكر لاتلام- لأن العسكر فى يدها سلاح-ص أما التى تلام فالشعوب المصرة على الموت تحت النعال، والذى يلام قبل الشعوب: الشاعر، لانه بقدر كبير من الصفاقة والاجتراء ينصب نفسه مدافعا عن الحرية، والدفاع وظيفة العسكر!!

أما د. صبرى حافظ :فيقول فى نهاية كلمته المجد للشاعر الذى قال لا للانصياع والتبعية! والمجد للكاتب الذى لم يتخل يوما عن شرف الكلمة ولاعن حق الاعتراض والمجد للانسان الذى رفض أن يبيع ذاكرته بحفنه من فوائد الديون المجحفة، والمجد للريفى الذى يتمسك بتراب الوطن، ويؤمن بقيم الشرف القديمة البالية، والمجد للمصرى الذى يرفض أن تباع مصر بأبخس الدولارات، والمجد للعربى الذى يضع قضية العروبة قبل مصلحة اعدائها! المجد لمن قال لا فى وجه من قالوا نعم!

وهكذا تستمر الاحتجاجات وتستمر الصرخات فى وجه الاستبداد، وقد شارك فى الملف نخبة أخرى من مبدعى و مثقفى الوطن العربى مثل محمود أمين العالم، سليمان فياض، كمال أبو ديب، فاروق عبد القادر، محمد برادة، محمد سليمان، حلمى سالم، نورى الجراح، جميل حتمل، أمجد ناصر...

فأهلا بمطر حرأ طليقا... منتصرا بالشعر وللشعر ولابنائه الكثار

ابراهيم داود

ذكرى

هل مات حجاج.. الكلمة النقية؟؟

حسن نور

استيقظت صباح الأربعاء ١٩ إبريل ٩١ مكتئبا شاعرا بانقباض دونما سبب واضح لذلك، فقد ذهبت إلى فراشي مساء الثلاثاء وأنا في حالة طبيعية ونمت نوما عميقاً، فوجدت أن أخرج وأهيم على وجهي حتى يقعدني الكلل في أى مكان، وليتني مافعلت، فقد تقابلت مع صديقي القاص النوبي إبراهيم فهمي، الذي أراه متجهما جزيناً مثلما رأيته في هذا اليوم.. سألته: ليه...؟

قال: حجاج الباى<

وسكت.. زم شفتيه وقطب مابين حاجبيه.. إدركت كل شيء.. مرت اللحظات القاتمة المحفورة في رأسي أمام عيني.. شريط طويل لانهائي، يرفض أن ينتهي نيضع حدا لقسوة الموت الذي يختطف منا أناساً حفرنا لهم أماكن في قلوبنا: محمد خليل قاسم الذي جاءنا بعد طول انتظار ليحتضن كل كتاب النوبة الذين كانوا يتلمسون طريقهم آنذاك.. كنا نذهب إليه في منزلة في عابدين في أي وقت من النهار أو الليل لنطلعة على محاولاتنا الأولى، فنشعر أنه يشق صدره ليحتوينا.. لم نكد نفرح بعودته إلينا بعد غيابه الطويل عنا، ولم يكد هو يتنفس هواء الحرية حتى اختطفة الموت قبل أن يرتوى إخوته الصغار من معين حبه، وقبل أن ترى عيناه ثمار نبته. أمل دنقل نغم الشعر الثائر.. أطلق صرخته قبل رحيله.. لا تصالح..

عاند المرض اللعين ولم يهب الموت وكتب للسرير الأبيض والأدوية البيضاء والجدران البيضاء وملابس الحداد السوداء وهو يعيش آخر أيامه في المستشفى..

يحيى الطاهر عبد الله، وردة القصة القصيرة المصرية- كما يحب صديقنا محمد كشيك أن يسميه- الذي كان يفخر بأنه قصاص يعيش للقصة فقط.. اختطفه الموت صغيرا وهو يعزف بأصابعة أحسن ماكتب في القصة القصيرة.

وأتساءل.. هل اشتاق الموت لواحد منا.. هل جاء الدورعلى حجاج بالذات فاختطفه من بيننا، وقد بدأ يحقق الإنتشار الذي كان يستحق منذ فترة طويلة.. منذ أن نشر قصائده الأولى في مجلة صباح الخير، جنبا إلى جنب مع رباعيات صلاح چاهين التي كنا ننتظرها في أوائل



الستينات بشغف.. وهنا يحضرنى ماقالة الدكتور يسرى العزب فى دراسة ديوان حجاج الأول «حكاية عروس البحر»:

بدأ حجاج الباى قصائده عام ٦٢ فى لحظة كان الشعر بالعامية المصرية يتوثب طفلاً فرحاً سعيداً على أرض الواقع الثقافى فى مصر، منذ فتح له صلاح جاهين أوسع نوافذ الأنتشار الذى بدأ من «صباح الخير».

ولما أدركت حقيقة الخطب صرخت: مش معقول.. مش معقول.. فقد كان حجاج قويا، متماسكا، غير مبال بالمرض اللعين الذى ينشب مخالبه فى جسده الرهيف الصلب، فقد كنت أذهب إليه فى مستشفى الزراعيين بالدقى فأجده دائماً جالساً فى شرفة حجرته، تجرى عيناه وراء الناس والمراكب والعصافير وأوراق الشجر القليل المتناثر أسفل البناية، فآخذ كرسيا وأجاوره ويجرنا الكلام إلى أحاديث شتى..

وفى كل مرة أجلس فيها إليه أشعر أننى أمام إنسان كبير، عالى الثقافة، يحمل بين جوانحه قلب وروح شاب صغير، وكان يترك نفسه على سجيتها خصوصاً عندما كان يتحدث عن بدايات محاولاته وقصائده الأولى ومجيئه إلى القاهرة.

قال: سافرت إلى قنا سنة ١٩٦١ منقولاً للعمل كمهندس زراعى فى مديرية الزراعة، وهناك توطدت علاقتى بعبد الرحمن الأبنودى وعبد الرحيم منصور ومحمد عبد النبى، وهؤلاء كانوا يكتبون شعر العامية، ويحيى الطاهر عبد الله. وفجأة وجدته قد شرد بعيدا، وتوجس قلبى خيفة خاصة وأننى لاحظت أن ذلك يحدث كثيرا منذ دخولة مستشفى الزراعيين، وإن كان ذلك يحدث للحظات قصيرة، فأسرعت أساله عن سبب ذلك فقال فى أسى: كأننا على موعد مع الموت، فيحيى الطاهر، واختنق صوته وهو ينطق إليه مات فى عز شبابه فى حادث وكأنه صعب عليه أن يتركه عبد الرحيم منصور ومحمد عبد النبى وحده، وابتعاد الأبنودى وعودتى إلى أسوان، ويبدو أننى سألتقى به (يقصد يحيى) قريبا.

فقلت وأنا أحاول أن أرسم بسمة على شفتى:

معقول حجاج الصلد العنيد يقول، هذا..؟

حجاج الذى قال ويقول دائماً:

أنا قلت له ياطبيب
جرحى أنا هين.

حجاج الذى يقول:

كان السواد مفرود على بلدى
والبحر ماله قرار
ياما ولاد عياق
نزلوه وماقدروا

لاكن جدع أسمر
عامه وجاب الشمس فى حجره

أمعقول أن يكون حجاج قد مات..؟

لقد كانت البسمة مفروشة على وجهه قبل أن يدخل غرفة العمليات.. قبل أن يدس طبيب التخدير إبرة المخدر فى جسده الرهيف وهو يضاحكه.. قال: شك يادكتور ولايهمك.

فضحك الطبيب وهو يقول: الحمد لله إن معنوياتك عالية.

فرد حجاج قائلاً بصوته الرقيق الرائق: عمر الشقى بقى.

وضحك الطبيب، وغاب حجاج الذى كان ممدداً على سرير الترولل فى غرفة العمليات أكثر من ساعتين فكاد القلق يقتلنا حتى جاءنا أحد الأطباء يطمئننا: مبروك.. العملية نجحت، فكدنا نطير من الفرح، وتأكدنا من تفاؤله وإصراره.

وانا ياسمر
بازرع ف بطن الليل جنين وابدر حنين
واستنى يطرح عند باب الفجر حنة وياسمين

إذن هو نفس الإصرار الذى استمر يكتب به أشعاره بعد أن رجع إلى أسوان، مقتنعا أن القاهرة ليست البيئة التى يستطيع أن يتنفس فيها الهواء النقى الذى اعتاده فأبى إلا أن يغادرها حتى تظل كتاباته على نقائها وصدقها.

وأنا فلاح
وعندى الكلمة م. الإيمان
حروف قرآن وسبع مثان
لاهى مدالية ولا نيشان
ولاهى وسام
ولا فى الجد هزلية
ولا فى الهزل جدلية
وأى كلام

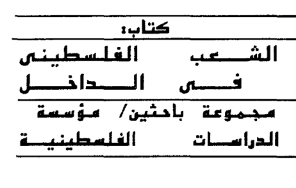
ولما أفاق حجاج من البينج كركع ضاحكا وهو يردد:

مش قلت لكم.. عمر الشقى بقى.

وغادر المستشفى وسافر إلى أسوان بنفس الوجه المشرق الباسم الضاحك، وزاول حياته العادية، حتى علمت أنه حضر أمسية شعرية بقصر الثقافة قبل رحيله بيومين.. يومان فقط، فماذا حدث..؟؟ ماذا حدث.. سأظل أتساءل وإن كان الموت لايتطلب أن يكون مبررا: إذن مات حجاج و...

بكت قناتى الدم كام بكه
لون المساقى دم
صوت السواقى هم
الجرح لم يتلم
واتلمت الضحكة
نزّت ضلوعى آه
صوت الربابه تاه
تاهت خطاوى الخلق ع السكة

متابعات واصدارات جديدة



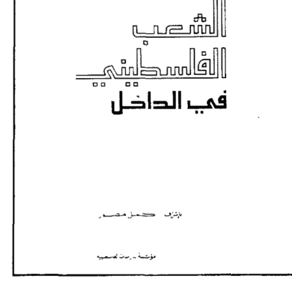
كتاب:

الشعب الفلسطينى فى الداخل

مجموعة باحثين/ مؤسسة الدراسات الفلسطينية

مؤسسة الدراسات الفلسطينية مؤسسة عربية مستقلة تأسست عام ١٩٦٣، غايتها البحث العلمى حول مختلف جوانب القضية الفلسطينية والصراع العربى الصهيونى. وليس للمؤسسة أى أرتباط حكومى أو تنظيمى، وهى هيئة لاتتوخى الربح التجاري. وتعبر دراسات المؤسسة عن آراء مؤلفيها، وهى لاتعكس بالضرورة رأى المؤسسة أو وجهة نظرها:

عن «مؤسسة الدراسات الفلسطينية «صدر كتاب» الشعب الفلسطينى فى الداخل: خلفيات الإنتفاضة السياسية والإقتصادية والإجتماعية». وهو مجموعة من الدراسات المتخصصة بإشراف كميل منصور (أستاذ محاضر فى العلوم السياسية فى جامعة باريس الأولى بفرنسا) الذى يقول فى



المقدمة:

«جاء تصور هذا الكتاب وبداية تنفيذه عشية الإنتفاضة فى الأراضى المحتلة. والإنتفاضة والأحداث المهمة التى توالت خلالها، كإعلان الملك حسين فك العلاقة القانونية والإدارية بين الأردن والضفة الغربية فى نهاية تموز يوليو ١٩٨٨، وكإعلان دولة فلسطين فى الدورة الاستثنائية للمجلس الوطنى الفلسطينى التى عقدت فى الجزائر فى تشرين الثانى نوفمبر ١٩٨٨، جعلت نشر هذا الكتاب يأتى فى الوقت الملائم. وقد انكب

مـؤلفـوه على تقـديم واقع، أتاح لهم تخـصـصـهـم الجامعى وانخراطهم فى الحياة المعاشة. منذ أعوام، معرفته ومتابعته ودراسته».

يعـالج «الرهان الديموجـرافى فى فلسطين» جورج قصيفى (خبير بالشئون السكانية فى الأمم المتحدة، اللجنة الإقتصادية والإجتماعية لغربى اسيـا ، بغـداد ، العـراق) مـوضـحـا أن العـامل الديموجرافى فى فلسطين يشكل عنصرا أساسيا فى النزاع العربى الإسرائيلى. فهناك من جهة الحركة الصـهـيـونيـه التى لاتزال، منذ مـاقـبل انشـاء دولة اسرائيل ، تجهد فى تنظيم هجرة كثيفة ليهود من كل أنحاء العـالم نحو فلسطين، مهـجـرة فى الحين نفسه سكان البلد الأصليين، وهناك من جهة أخرى السكان الفلسطينيون الذين يجهدون، ويقليل من النجاح حتى الآن، فى البقـاء فى أرضـهم الوطنيـة معارضين هذا الاستعمار السكانى.

ويعـالج بحث «سياسة اسرائيل القانونية فى الأراضى المحتلة» (رجا شحاده: مدير مؤسسة الحق القانون من أجل الانسـان، رام الله، فلسطين) كـيـف أن التـاريخ القـانونى للأحـتـلال الإسـرائيلى للضـفـة الغـربيـة هو تاريخ محـاولة التـأليف بين هدفين متناقـضين همـا: إعـلان أن اسـرائيل تحكم وفق مـبـادئ القـانون من جـهـة، واستعمار المنطقة من جهة أخرى.

أمـا فـصـل «المستعمرات الإستيطانية الإسرائيلية فى الأراضى المحتلة» - وهو من أهم فـصـول الكتـاب- (خالد عـايد: باحث فى مؤسسة الدراسات الفلسطينية، بيروت، لبنان) فـيـؤكـد على أن «الاسـتـيـطان هو جـوهـر الصـهـيـونيـة»، حيث كان هذا الإستيطان هو أداة الصهيونية فى فرض سيطرتها السياسية بالتدريج على فلسطين اعـتـبـارا من أواخـر القرن التـاسع عشـر. ويقـوم جوهر اسـتـراتيـجـيـة الإسـتـيـطان الصهيونى على ايجاد الشروط الضرورية لغرض السيطرة السياسية على هذا الجزء أو ذاك من فلسطين. وفى هذا المجـال «تعـمـد الهـيـئـات الصهيونية إلى ايجاد سلسلة من الوقائع المفروضة، عن طريق الإستيلاء على الأرض والإستيطان، يحكمهـا فى ذلك جملة من الإعتبارات الأمنية والإقتصادية والإجتماعية والسياسية المغلفة فى أغلب الأحيان، بالإدعاءات الإيديولوجية».

«الأوضاع الاقتصادية فى الأراضى المحتلة» (انطوان منصور: خبير بالتنمية الإقتصادية فى الأمم المتحدة، اللجنة الإقتصادية والإجتماعية لغربى آسيا ، بغداد ، العراق) ، يتناول الممارسات الإسرائيلية فى الأراضى المحتلة، وآلية السيطرة الإقتصادية حتى عشية الإنتفاضة بديسمبر ١٩٨٧ ، من ناحيـة ، والمقاومة الإقتصـادية الفلسطينية والممارسات الإسرائيلية فى إبان الإنتفاضة من ناحية أخرى.

تتعدد أشكال سياسة السيطرة عاالإقتصادية الإسرائيلية عشية الإنتفاضة من السيطرة لى الأرض والمياه، والتغيرات فى بنية الاستخدام، والقيود المشددة على تنمية القطاعات المنتجة فى الزراعة والصناعة، وتغير بنية التجارة الخارجية، رقابة النظام المصرفى والمالى.

يتناول بحث «التربية والتعليم الفلسطينيان فى الأراضى المحتلة» (محمد حلاج: مدير المركز الفلسطينى للبحوث والتربية، واشنطن، الولايات المتحدة الأمريكية) تاريخ المجهودات التى بذلها الشعب الفلسطينى ليوفر لأبنائه أفرادا وجماعات، نوعية حياة مقبولة، وليحافظ على هويته الوطنية وتراثه المهددين، ويزيد فى قابلية مجتمعه للحياة، ويشارك فى الحضارة المعاصرة.

فصل « التعبير السياسى الفلسطينى فى الأراضى المحتلة» (جمال نصار: أستاذ مشارك فى

العلوم الساسية فى جامعة ولاية ايلينوى نورمال، الولايات المتحدة)، يعرض للقوى السياسية الفلسطينية فى ظل الإحتلال ولمناضلى القاعدة السياسية الجماهيرية. مبينا أن الفلسطينيين المحرومين من قنوات التعبير السياسى الابتدائية، فى الضفة الغربية وغزة، قد أوجد واسبلا جديدة وأحيانا مبتكرة لايصال رسالتهم. وعلى الرغم من انهم يواجهون احتلا لايعتبرهم «مثل الجراد» وينكر عليهم حتى هويتهم، فقد تغلبوا على محنة الحرمان واجتازوا اختبار البقاء الوطنى.

وهكذا تتوالى فصول الكتاب:

«الأوضاع الإجتماعية فى قطاع غزة» لزياد أبو عمرو (أستاذ مساعد فى العلوم السياسية، جامعة بيرزيت، فلسطين). **«الأوضاع الاجتماعية فى القدس العربية»** (ابراهيم الدقاق: مدير الملتقى الفكرى العربى، القدس، فلسطين) **«الديناميات الاجتماعية وأيديولوجيات المقاومة فى الضفة الغربية»** (سليم تمارس: أستاذ مساعد فى العلوم الرجتماعية ، جامعة بيرزيت، فلسطين). **«ثقافة وقانون وتحكم: الفلسطينيون فى اسرائيل»** (ايليا زريق: استاذ العلوم الاجتماعية فى جامعة كوينس، كينجستون، كندا). **«التعبير السياسى الفلسطينى فى اسرائيل»** (عزيز حيدر: أستاذ مساعد فى العلوم الاجتماعية، جامعة بيرزيت، فلسطين). «تبلور اقتصاد عربى فى اسرائيل» (رجا الخالدى: مدير فى الشئون الاقتصادية فى مؤتمر الأمم المتحدة للتجارة والتنمية جنيف ،سويسرا)

وفى خاتمة بعنوان «المستقبل العربى الفلسطينى» لكميل منصور أكد الباحث على أن الفلسطينيين عليهم ألا يتخلوا عن استراتيجيتهم فى المستقبل المنظور، ولو ضمت اسرائيل الأراضى المحتلة، وواصلت مشروع الاستيلاء الزاحف بصورة إخرى. «إن دعوتهم إلى اقامة دولة فلسطينية مستقلة فى الأراضى المحتلة تشكل تأكيدا منسجما مع الشرعية الدولية التى تعتبر هذه الأراضى واقعة تحت الاحتلال فعلا. وديناميـة البناء المؤسسى فى الداخل والخارج المرتكزة على برنامج انشاء دولة فلسطينية- هى دينامية من شأنها المساهمة فى تدعيم الشخصية الفلسطينية «فى الداخل» على الرغم من تدابير الضم الاسرائيلية».



إشارات عمر جهان وشواهده

تحت عنوان «إشارات وشواهد» كان المعرض التشكيلى الذى أقامه الفنان عمر جهان بنقابة الصحفيين، فى أواخر أبريل الماضى. فى «كتالوج» المعرض كتب جهان:

«يبدو من الصعب فى كل الأوقات تحديد العنصر الجمالى، والإمساك بتفصيلاته المتشابكة،

كما يصعب تأطير ذلك العنصر بقواعد منهجية ضيقة. وهذه الأعمال والتجارب ربما أكدت هذا المعنى خاصة وهى تسعى عبر أفقها المشرع للاستفادة من كل فنان ومن كل أثر: من تلقائية الفن الخام إلى حداثة واقعية الكم، مرورا متأنيا بتجارب الأصدقاء التشكيليين وصراعهم الدءوب لايقاظ روح الخامة واستخلاص سياقاتهم الفنية ودلالاتهم الرمزية، وحتى الوصول إلى نفى المسافة المتذبذبة مابين التشخيص والتجريد ومد الجسور بين المرئى واللامرئى».

أقام عمر جهان عدة معارض من قبل: السكون المشمس بأتيلييه القاهرة ٨٣، التحولات بالرابطة الليبية ١٩٨٧، صالون الأتيلييه السنوى ١٩٨٨.

الشموع ومهمة المثقف العربى

عدد ابريل من مجلة «الشموع» الفصلية يتضمن مجموعة من الموضوعات منها: مهمة المثقف العربى بعد تحرير الكويت- أخطر عشر كوارث فى ربع قرن- ورحلت آخر ملكات الحب- إسكندرية مشروع حضارى- من أوراق عبد الحكيم قاسم- مواجهة حضارية بين الشرق والغرب.

اشترك فى تحرير العدد من الكتاب. د. **جلال أمين، عز الدين نجيب، وجدى رياض، د. أحمد عثمان، عصمت داوستاشى، مختار العطار، د. سيد**

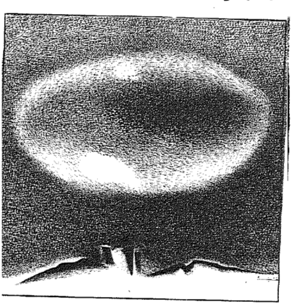
النساج، نبيل فرج، ولوتس عبد الكريم رئيس التحرير.

بقشيش ومصباح ديوجين

أما معرض الفنان محمود بقشيش الذى أقيم موخرا فى مجمع الفنون، فقد كتب عنه الفنان الكبير **حسين بيكار يقول:**

«كان الفيلسوف اليونانى «ديوجين» يمشى فى أسواق أثينا حاملا مصباحه الذى لايفارقه وكأنه يبحث عن شئ ضاع منه فى دهاليز المدينة، وكان عند ما يسأل عن الشئ الذى طال البحث عنه كان يقول: أبحث عن الصديق.

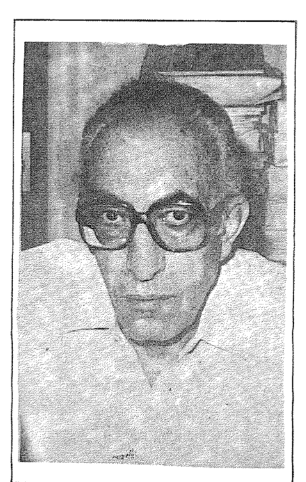
ويمسك الزميل الفنان محمود بقشيش أيضا مصباحه السحرى ويمضى به فى دروب الحياة منقبا بين الكثبان وخلف الجدران وداخل أشباه الحجرات ووراء ضبابات المجهول عن شئ لايفصح عن هويته، وعندما تعذر عليه العثور على ضالته وفقد الأمل فى أى محاولة للتحاور مع «التشخيص» الذى أصابه الوهن، أو «التجريد» الأخرس الذى يفتقد المعنى والقدرة على التعبير، آثر أن ينصرف عما لاجدوى منه، وقرر التوجه إلى أصل كل شئ فى الوجود، وهو «النور»، فأدمن رفقته، وأصبح رفيقه الدائم الذى يشاركه رحلة الحياة والفن معا».



خالد محيى الدين يفتتح معرض عصام معوض

أقام الفنان الزميل عصام معوض معرضا لأعماله فى التصوير الفوتوغرافى الشهر الماضى، بأتيليه القاهرة (جمعية للكتاب والفنانين المصريين) وقد افتتحه خالد محيى الدين الأمين العام لحزب التجمع وحضره عدد كبير من قيادات الحزب والفنانين والزملاء.

وفى هذا المعرض تبدو قدرة عصام معوض على استخدام الكاميرا لينتقل من مجرد تسجيل اللحظة الفوتوغرافية الى مشهد تتحاور معه العين لتأخذ الجزء «المصور» من طبيعته «كصورة» إلى «عمل فنى» يتجاوز «التسجيل».



أصداء حول كتاب كازانتزاكيس

أثار كتاب «رحلة الى مصر» للكاتب اليونانى نيكوس كازانتزاكيس، الذى أصدرته سلسلة «كتاب أدب ونقد» أصداء وحوارات مختلفة.

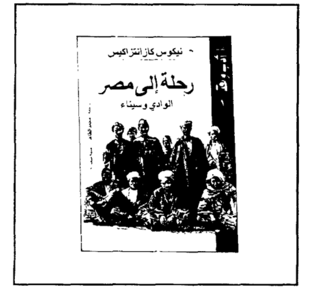
فبينما كتب **أحمد الشهاوى فى** «نص الدنيا» يثنى على الكتاب ويؤكد احتياج حياتنا الثقافية لمثل هذا الكتاب الذى كتبه الروائى الشهير كازانتزاكيس عن رحلته إلى مصر عام ١٩٢٧، كتب **عبد الفتاح رزق فى «روزاليوسف»** أن الكتاب ليس فيه متعة، بل يثير احساسا بالغضب والمهانة، لأن كازانتزاكيس كتب رحلته كأوربى يرى الفلاح المصرى مغرما بالعبودية خانعاً. وعلى الرغم من أن رئيسة التحرير فريدة النقاش قد أثارت هذه التحفظات وغيرها فى مقدمة الكتاب، موضحة أن الكتاب- رغم هذه التحفظات- هام ونادر، لأنه رؤية كاتب عالمى كبير لمصر، يتحمل مسئولية ما فيه من بعض انحراف فى الرؤية، فإن عبد الفتاح رزق أصر على أن الكتاب ردىء «ومريب»!

ثم كتب **محمد على فرحات فى** جريدة **الحياة** التى تصدر بلدن، منتقدا ترجمة الكتاب التى قام بها كل من محمد الظاهر (الشاعر والمترجم الأدبى) وزميلته الكاتبة منية سمارة. وأشار فرحات أن الكتاب «ترحال»- ليس مقالات متفرقة تنشر تباعا فى صحيفة أو مجلة. وأخذ على مترجميه قيامهما بتجزيئه إلى كتب صغيرة (واحد عن فلسطين وواحد عن مصر).

وقد رد عليه الشاعر والمترجم **محمد الظاهر** موضحا أن المترجمين لم يغررا بالقارئ، وانما أشارا

إشارة واضحة إلى أن كل كتاب منهما عبارة عن جزء من كتاب «ترحال» ويوضح الظاهر:

«فرحلة كازانتزاكيس لفلسطين هى كل متكامل، ورحلته إلى مصر وسيناء هى أيضا كل متكامل وقائم بذاته. وقد كتبهما كازانتزاكيس فى فترات متباعدة، ولايجمع بينهما سوى أنهما مشاهدات لكاتب كبير، رأت زوجته حفاظا على تراث زوجها أن تجمع ماتناثر من ابداعه فى كتاب فجاءت على هذا النحو».



أرض أكثر جمالا

«أرض أكثر جمالا: الريق المر» رواية جديدة للكاتب قاسم توفيق، صدرت عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر ببيروت. صدر للكاتب من قبل: آن لنا أن نفرح، قصص، عمان ١٩٧٧- مقدمات لزمن الحرب، قصص، بيروت، ١٩٨٠- سلاما ياعمان، سلاما ايتها النجمة، قصص، بيروت ١٩٨٢- مارى روز، رواية، بيروت، ١٩٨٥.

فى نقد الشعر: كمال نشأت

ضمن سلسلة «كتابات نقدية» بالهيئة العامة لقصور الثقافة، صدر كتاب «فى نقد الشعر» للدكتور كمال نشأت. ويتناول بالنقد تجارب شعراء مصريين وعرب من مدارس وأجيال شعرية مختلفة: مطران والاخطل، ناجى وفدوى طوقان، محمود حسن اسماعيل والسياب، درويش وصلاح جاهين.

سندخل مع القمر: غريب صالح

ديوان جديد للشاعر غريب صالح بعنوان «سندخل مع القمر». يحتوى على مجموعة من القصائد الرومانسية، التى لاتخلو من سطحية، وركاكة لغوية. نقرأ:

«فى كل مساء
أقعد وحدى
أشعر أنك (لصا) «هكذا» يتهرب
يتحين فرصته
يتوغل فى دمعى
أشعر أنك مثل السكين الحاد
أنفاسك تجرحنى
يبقى جرحى يتقلب».

صدر لغريب صالح من قبل: سر الرحلات،، بلدى كردستان، وله تحت الطبع: الجدار (مجموعة قصصية).

رجاء النقاش: عباقرة ومجانين

كتاب مفيد وجميل للناقد رجاء النقاش، عن مركز الأهرام للترجمة والنشر، بعنوان «عباقرة ومجانين». والكتاب، كما يقول رجاء النقاش فى تقديمه، هو محاولة من بين محاولات عديدة لإزالة الأوهام التى تتصل بأمور الثقافة وفروعها المختلفة من أدب وفن وفكر. فليس صحيحا أن الثقافة شئ منفصل عن حياة الانسان بأفراحها وأحزانها المتنوعة. وليس صحيحا أن المثقفين هم قوم يعيشون فى منطقة معزولة عن الدنيا، وأنهم مجموعة من الكهنة الغامضين الذين لايعرف سرهم أحد.

والحقيقة أن الكتاب قد قدم للقارئ مجموعة من الشخصيات الاستثنائية فى التاريخ البشرى، فى جميع المجالات: السياسية والثقافية والغنية: شخصيات تقف على الشعرة الحاسمة الفاصلة بين العبقرية والجنون.

تناول الكتاب حوالى اربعين شخصية فريدة، «تركوا بصماتهم واضحة فى الفكر الانسانى، بأسلوب سهل محكم يستند لجهد متميز فى البحث وتقصى الحقائق، مما جعل سيرة كل منهم رواية ممتعة موثقة، تكفل رحلة ساحرة مع مجموعة متميزة من المبدعين ودروسا قيمة فى مختلف مجالات الحياة»، سافو، كاليجولا، تشاترتون، موليير، بوشكين، جوته. توماس بين، نابليون، رامبو، بلزاك، بودلير، فلوبير، ريلكه، بيتهوفن، لامرتين، لوركا، فيتزجرالد، هتلر انيشتين، فيفيان لى، مى زيادة، نجيب محفوظ، العقاد، المازنى، طنطاوى الجوهرى، طه حسين، عبد الحميد



الديب، غسان كنفانى، وغيرهم.

سرد رشيق سهل لسير صعبة مركبة، فى اسلوب تعليمى وتثقيفى مدهش: يضيف معلومات جديدة للقارئ الذى لايعرف، وينعش ذاكرة القارئ العارف ويجددها. وتأريخ ثقافى وفكرى بسيط ودقيق فى آن، واجتهاد فى تفسير بعض الوقائع وبعض الشخصيات تفسيرا سلسلا لا انحياز فيه ولاتفذلك.

مسرحية مربط الفرس

مسرحية «مربط للفرس» للكاتب المسرحى سليم كتشنر، عن سلسلة «اشاراقات أدبية». مع دراسة للكاتب فؤاد دوارة، الذى أشار فيها أن «الكاتب الشاب سليم كتشنر قد اختار لمسرحيته شكل السامر الشعبى الفلاحى الذى سبقه اليه كثيرون. منهم توفيق الحكيم ويوسف ادريس ونجيب سرور، وان تفوق عليهم الراحل محمود دياب فى مسرحيتيه «ليالى الحصاد» و«الهلافيت» ، وهما المسرحيتان اللتان تأثرت بهما «مربط الفرس» إلى حد بعيد».

ملحقات عبد الحكيم قاسم

آخر أعمال الكاتب الراحل عبد الحكيم قاسم، عن «مختارات فصول» بهيئة الكتاب، بعنوان: «ديوان الملحقات» ، وهى مجموعة من القصص القصيرة التى يتمسك فيها عبد الحكيم قاسم بمفردات عالمه الأثير: عالم الريف أو عالم البيت «البرجوازى» البسيط غير أن المفردات هنا تستحيل إلى عناصر أولية يتكون منها عالم جديد يقوم داخل ذهن الراوى بقدر مايتجسد أمام عيوننا كأننا نشهد لحظة الخلق نفسها.

وتجسد المجموعة مجمل خصائص عمل عبد الحكيم قاسم من أداء لغوى مكين، وتضمين تراثى دائم، ومناخ قروى، ومحاولة خلف جدل سليم بين الأصيل والمعاصر، واصطياد الحالات الخاصة فى الواقع الإنسانى.

ديوان الملحقات

عبد الحكيم قاسم

مختارات فصول

٧٢

الضعيفة يأكلها القراد

عن الهيئة العامة للكتاب القصة الفائزة بالجائزة الأولى فى مسابقة سعاد الصباح للإبداع الفكرى بين الشباب العربى، وهى قصة «الضعيفة يأكلها القراد» للكاتب المصرى الشاب جمال مقار:

«رفس عبد الله الباب الضخم بقدمه فأز وصر بعنف وانفتح، رأى شعاع الشمس يتسلل من بين أعواد الذرة الجافة التى تغطى سطح الدار فى هيئة مثلثة تضطرب فى ثناياها ذرات دقيقة من الغبار، تتشكل فى دائرة ضوء على المرأة المقعية على حجر الرحى تدش حبات الذرة، تتهدل خصلة شعر شهباء من عصابة الرأس السوداء، وعلى كف اليد التى التفت إصرار على العصا القصيرة الغليظة للرحى قطرات من رذاذ عرقها تناثرت أيضا على الذرة المدشوشة المكرمة فى دائرة فوق جوال «الكيماوى».

شـــــارع الأمـــــراء

مجموعة قصصية للكاتب شحاته عزيز بعنوان «شارع الأمراء»، تحتوى على سبع قصص: شارع الأمراء، طبق الأصل، نظرية النسبية، فكرة للانتحار، المشروع، حالة استنفار، الرجل الذى عطل المسيرة. صدر للكاتب من قبل: رحلة الى المجهول قصص ١٩٨١- بدر ٧٣، رواية ١٩٨٦- الجبل الشرقى، رواية ١٩٨٧.

مقتل شهرزاد

مسرحية جديدة للكاتبة ميسون سليمان حنا بعنوان «مقتل شهرزاد» صدرت عن دار الكرمل بعمان. صدر للكاتبة من قبل مسرحيتان : شباك الحلوة، كاهن المعبد.

الوجه الآخر

عن دار الغد بالقاهرة المجموعة القصصية «الوجه الآخر» لعلى شوك، مصحوبة بدراسة قصيرة للناقد د. يسرى العزب، يؤكد فيها أن المجموعة «تتجه إلى التكثيف، حيث تتجرد اللغة إلى أقل عدد من الكلمات فتصبح القصة القصيرة قصيرة بالفعل، ولانجد اسرافا فى الوصف أو التكرار أو سرد التفاصيل، بل نجد لغة تشبه الشعر فى قدرته على حمل الدلالة والإشعاع بها من الصورة الشعرية والحوار والمونولوج، والانتقال السريع، داخل اللحظة القصصية، الى مراحلها الزمنية المتقاطعة والمتداخلة والممتدة.

أرواح عابدات الفرفارة

الشاعر العمانى الشاب سماء عيسى أنتج مجموعة شعرية جديدة بعنوان «مناحة على أرواح عابدات الفرفارة»:

«ذات مساء
صادفت امرأة عرجاء
تشبه الريح. ذكرتنى بالأشجار الموتى
وقبل أن ترحل
قالت: اشرب معى بعضا من الدم
ريثما الريح ترسل أبناءنا للموتى
كأشجار صغيرة تضلل رمل الصحراء»

رجب الصاوى: عناقيد الشمس

فى سلسلة «اشراقات أدبية» ديوان عناقيد





سماء عيسى

الشمس لرجب الصاوى، مع دراسة للدكتور سيد البحراوى. ورجب الصاوى من الأصوات المتميزة فى شعر العامية الجديد بمصر.

هذا التميز هو ما أشار إليه الناقد د. البحراوى حينما قال: «يكتب رجب الصاوى بالعامية، كما هو واضح، وواضح أيضا أنه يكتب بعامية بسيطة، بمعنى أنه لايسعى الى التقعر واختيار المفردات المفرقة فى العامية أو المحلية على طريقة بعض الشعراء «الانثروبولوجيين» هو يكتب بمفردات عادية مما يتم التعامل به يوميا فى أوساط عامة الناس. غير أن الشاعر لايستسلم لما تحمله هذه المفردات من مدلولات مباشرة أو بسيطة، وإنما يعيد تركيبها وان كان لايكسر أنساق التراكيب المعتادة أيضا، بحيث تعطى مدلولات مختلفة خاصة بهذا الشاعر وبعالمه الذى يكاد يبتعد- الى حد كبير- عن العالم الذى يعيشه الناس مباشرة، وان أمسك بلبه البعيد، أقصد الأزمة الوجودية لأبناء الشعب المصرى عامة فى اللحظة الراهنة».

من قصائد الديوان:

«نفس اعترف
بانى كرهت اوصافى
نفس اعترف
ويفيد بإيه اعترافى
الدنيا خاينه فى أول العشره
تفرق فى ايه؟
كل الكآبات اللى عدت
جلد المدينة ولحم كل القرى
نفس اعترف
ان الحياة القديمة كانت قديمه»

قصائد جنوبية لحسين القباحى

عن دار الغد بالقاهرة ديوان حسين القباحى «قصائد جنوبية لامرأة لاجنوبية ولا».منه

«يجئ صوتك البعيد
من حناجر المحار
يصب فى انكسارى المقيم قطعتين
زجاجة من الأسى
وألف شارع يحن لابتسامة الوصول»



علاء خالد: مشيئة حبر

عن مطبوعات مصرية صدر ديوان متميز لشاعر ذى صوت متفرد جديد هو علاء خالد، الديوان بعنوان «الجسد عالق بمشيئة حبر». وقصائده- فى رأيى- تعد إحدى مفاجآت جيل الثمانينات الشعرى . منه:

«أبى يمر حاملا قضيبه من الليل،
ليغتسل من عين أبنائه
وهى تمر على شهوته.



يسعل فتطير الميكروبات فرادى
وجماعات لتستأصل الجسد اللين.
والله مرآته، يحمل عنه صورته
عندما ينوء بحملها، بينما الليل يهمى
بالقدم الطويله»

قطوف سمير درويش وسيوفه

فى سلسلة «أصوات أدبية» (هيئة قصور الثقافة) ديوان «قطوفها وسيوفى» للشاعر سمير درويش، وهو الديوان الأول له، وله تحت الطبع ديوان آخر بعنوان «موسيقى لعينيها، خريف لعينى» ضمن سلسلة «اشراقات أدبية». وسمير درويش من شعراء الثمانينات البارزين. وتتميز قصائد هذه المجموعة بالتكثيف والتركيز. منه:

«فلسطين- سجل- تنام على عرش عينى فتاة
تقابلنى كل . يوم بميدان رمسيس
تأكل فى شرة أنثوى فراغ النتوءات
بين تفاصيلها الأنثوية
والولد المتأبط أعلى ضفيرتها
هارب من فلسطين فى صور أرسلتها
الاذاعات لى»

اليك: يوسف صادق الشرافنى

«اليك» الديوان الأول للشاعر يوسف صادق الشرافنى يحتوى على عشرين قصيدة(فصحى وعامية)

والشاعر يوسف الشرافنى من رموز الحركة الأدبية فى محافظة قنا، يعمل من مركزه كرئيس لنادى الأدب فى قصر ثقافة فرشوط على ضخ الروح الأدبية (والمسرحيه) فى المراكز المجاورة من خلال الندوات المنتظمة

وقد أصدر ديوانه على نفقته الخاصة- يقول يوسف:

لأنك أنت العاشق والمعشوق
وأنت الراشق والمرشوق
ولأنى بقايا من دخان أحمر
ولأنك شمس سمائى المشوقة
وأنت المعبد والعابد والعباد
ومانحن سوى سدنة
وأسرار المعبد فى أيدى الكهنة
والكهنة تحفزهم همم اللعنة.)

جديد «إبداع»

عدد مايو من مجلة «إبداع» حافل بالعديد من المواد والموضوعات. بعد أفتتاحية أحمد عبد المعطى حجازى رئيس التحرير، بعنوان «اختلاف

استدراك

حول:

معارك الكاريكاتير

أثناء أزمة الخليج

عندما بدأت الكتابة فى موضوع «معارك الكاريكاتير أثناء أزمة الخليج» بالعدد (٦٩) مايو ٩١، كان يكتنفنى حزن وأسى، وساءلت نفسى أسئلة كثيرة، وعندما توقفت عند السؤال: هل ستقدر على تحمل تبعات ماتكتب، من هجوم أغلبية لن يكون موضوعيا؟. وما أن تداعى إلى ذهنى هذا السؤال حتى وجدتنى أقتحم الموضوع وأسجل مايمليه على ضميرى وحيدتى. أسفت كثيرا لسقوط بعض أسماء الذين انحدروا إلى المنزلق، وكانت أعمالهم أبواقا لحكامهم، وبساطا لمرور الإستعمار للنيل من كرامتنا وقوميتنا... وأسفت أكثر عندما لم أسجل بعض الأسماء- بدون قصد- التى كان لها دور المقاتلين وشرف التصدى.

ورغم أننى ذكرت بالفعل بعض الأسماء وأكدت أن هناك أسماء أخرى كثيرة تقف فى خندق واحد للدفاع عن تراب أرضنا، الا أننى انحنى مرة ثانيه لكل هذه الأسماء تقديرا واحتراما وحبا، وأعتذر بشدة لمن لم تسعفنى المساحة أو الذاكرة لسرد اسمائهم، وأعتذر أكثر اذا كان البعض قد رأى فى هذا انتقاصا من قدرهم- وهو مالم يخطر بذهنى إطلاقا- من بين هؤلاء المقاتلين الذين لم يعرضوا ريشتهم للبيع، الفنان أحمد عز العرب والفنان رؤف عياد، وباقى رسامى الأهالى، وفى جريدة الشعب كان الثنائى المتألق زيزو وحرفوش، وغيرهما، وتوافق مع الأحداث ظهور «ورقة التوت» وهى صحيفة مجانية رائدة فى فكرتها التى تقوم على أساس تقديم اسهامات بعض



الرأى»، كانت القصآئد لكل من: محمد الفيتورى، ابو همام، وليد منير، ياسر الزيات. والقصص لكل من: محمد المخزنجى، محمد الوردانى، نعيم عطية، خيرى شلبى. ومقالات: معاتبات ليحيى حقى، لويس عوض ناقدا للشعر لمحمود أمين العالم، غياب الوعى أم غياب الحياة؟ لفؤاد زكريا، حالة النقد الآن لسمير سرحان، واحد من شعراء السبعينات (محمد سليمان) لجابر عصفور، حوار الكاتب مع الكتابة لألفريد فرج، وماشكبير لفاروق عبد القادر، قراءة الزمن العربى لعابد خازندار، دعوة لقراءة رامة والتنين لبدر الديب، مفهوم النص لنصر أبو زيد ثم هناك الرسائل بأقلام وائل غالى، صبرى حافظ، أحمد مرسى، أحمد عثمان. ورسومات العدد كانت لفاروق حسنى وزير الثقافة مع كلمة عن الرسوم لرئيس التحرير.



الفنانين والادباء الذين لم تتسع لهم الصحف الرسمية فى مساحة لاتزيد عن صفحة واحدة، وتلقى على قرائها مهمه تصويرها وتبادلها مع اصدقائهم لتزداد دائرة القراء، فكان لزاما أن أحيى صاحبى الفكرة والورقة الأستاذ سميح منسى والفنان أنس الديب، وأعود فأنحنى مرة أخرى لكل من تصدى لما حل بنا من قهر ولم يجد مجالا لنشر أعماله، وعزى نفسه بتصوير أعماله ليوزعها بين أصدقائه ومعارفه... وأكرر مرة أخرى أن ما أوردته من أسماء كان على سبيل المثال وليس الحصر، لذا فقد لزم التنويه.

سامى البلشى



فى مسرح الطليعة:

العسل عسل والبصل بصل؟!

مجدى البدر

مسرحية «العسل عسل والبصل بصل» التى يعرضها حاليا مسرح الطليعة تتعرض لمقتطفات شعرية من شعر بيرم التونسى تعكس الظروف والمتغيرات والمزالق الصعبة التى مرت بها مصر أثناء فترة الاحتلال، وقد أعدت هذه الأشعار التى تحوى بداخلها بعض المقامات والانتقادات التى كتبها بيرم فى فترة معاناته فى شكل درامى بسيط يعتمد على الغنائية التى تميز بها بيرم فى كتاباته، منسوجة ببعض الاستعراضات الغنائية.

والعرض الذى يقدم للجمهور حاليا مكون من حوالى ست لوحات تشكل النسيج الكلى للعمل، فرغم أنها لوحات مجزأة فإنها تتسق مع السياق الاساسى للعرض. ورغم ذلك فأن العرض الذى أخرجه سمير العصفورى تستوقفنا فيه التعديلات التى جرت لكى يعبر عن الاحداث المأساوية التى مرت بالأمة العربية مؤخرا ويستوقفنا ايضا الشكل الفنى المتميز الذى تجلى فيه هذا العمل لأول مرة، منذ اربع سنوات

يبدأ العمل الجديد بمشهد «المؤتمر» الذى دسه المخرج فى العرض بشكل سطحى (مباشر)، فافتقد جماليات المشهد الدرامى من ايحاء وتكثيف، وافتقد رموزه ودلالاته الفنية، على أن مشهد «الفطيرة» جاء معبرا عما حدث فى حرب الخليج بشكل فنى وراق، لأنه على النقيض تماما من المشهد السابق، موح، تختفى فيه المباشرة والسطحية والفجاجة وتبرز رموزه بهدوء ونعومة لكى تصل الى عقل المتفرج، فضلا عن الحركات الرذيلة والملابس الرديئه التى ظهرت فى مشهد «المؤتمر» والمبالغة فى خفة الدم والجرى وراء الاضحاك بالعبارات المبتذلة والحركات المكشوفة.

على الجانب الاخر لانستطيع اخفاء الجوانب المضيئة التى حفل بها العمل، وأول تلك الجوانب: الاضاءة التى لعبت دور أساسيا فى بلورة المواقف الدرامية مثل أغنية «شوف» والمشهد الاخير من العرض ومشهد «تقرير عن الوضع» والمشهد الاول من الفصل الثانى (اغنية العسل عسل والبصل بصل)، فالالوان الساخنة مثل الاصفر والاحمر فى أغنية شوف ومشهد التقرير اعطت ايحاء للمتفرج بمدى خطورة الموقف، الى جانب الاستخدام

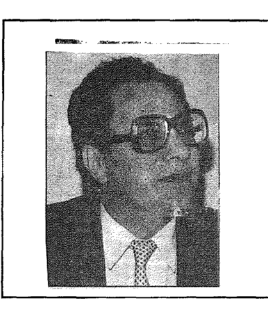
الجيد للالوان الباردة مثل الاخضر والازرق فى المواقف الهادئة ثم البطانة الضوئية التى صممها المخرج بأن جعل الاحمر داخل اللوحه يعبر عن الغليان ومغطى من الخارج بالاخضر الذى يعبر عن الهدوء المشوب بالحذر. وايضا لانستطيع أن ننكر دور الملابس فى اغنية «شوف» ودور الاكسسوار (النظارة والزانه والشومه)، والتشكيلات البشرية التى برع المخرج فى تكوينها وفى تحريكها وتضمينها مع الحدث ومع السياق العام للعمل،

كما كان الاداء التمثيلى والغنانى المتميز الذى ظهر به معظم الممثلين من العلامات البارزة فى العرض.

الألحان التى وضعها على سعد تم توظيفها الجيد فى سياق الحدث وخاصة أغنية العرض اقترب لكنها فى احيان كثيره كانت تعلو فوق صوت الممثل (المغنى)، الديكور الذى صممه رمزى بيومى استعان فيه بالخلفية المتحركة التى تعبر عن اللوحات. لكن الأمر البارز فيه هو استغلال «المويقات» مثل القماش (القصاصات) كوسيلة تعبير بسيطة وغير مكلفة ومعبره عن الحدث، ولانستطيع ان نغفل الدور الذى قامت به فرقة الحاج على يوسف حيث كون وفرقته كورالا موسيقيا متناغما



سهير طه حسين



د. غالى شكرى

كتاب جديد لغالى شكرى عن نجيب محفوظ

«نجيب محفوظ من الجمالية إلى نوبل» كتاب الدكتور غالى شكرى، ستصدر قريبا طبعته الجديدة عن دار الفارابى ببيروت، مع مقدمة للكاتب اللبنانى محمد دكروب، الذى يقول فى ختام مقدمته:

«واذا كانت بعض الملابسات النقدية والسياسية والشخصية، دفعت باتجاه أن يكون غالى شكرى، الناقد، مظلوما، ربما بين النقاد والباحثين فى حركة النقد الأدبى العربى، ومظلوما من بعض محدود من الكتاب- وهذا طبيعى- فإن حركة انتشار كتاباته بين القراء العرب، وتعدد طبعات العديد من كتبه، تكشف مسارا آخر لأعمال هذا الناقد الجاد والدؤوب، والحريص على تطوير مفاهيمه النقدية وتجديدها، كما هو حريص أيضا على تنويع الأشكال والأساليب فى بناء العمل النقدى. وكانت الطبعة الأولى قد صدرت منذ عامين عن الهيئة المصرية العامة للاستعلامات.

كلام مثقفين

لاشئ يهم !

بأسى بالغ، ذكر الأستاذ محمود عبد المنعم مراد، رئيس اتحاد الناشئين- ردا على مقال للدكتور غالى شكري- أن العنكبوت قد نسج خيوطه على الاتحاد، الذى يعيش بلا مقر، وبلا نشاط، لأن أحداً من أعضائه لايدفع اشتراكه، كما أن احدا فى الدولة، لايفكر لا فى تنفيذ قانونه القائم، ولافى تعديل ذلك القانون- وقد صدر عام ١٩٦٥- بعد أن تجاوزته الظروف الاقتصادية والسياسية القائمة.

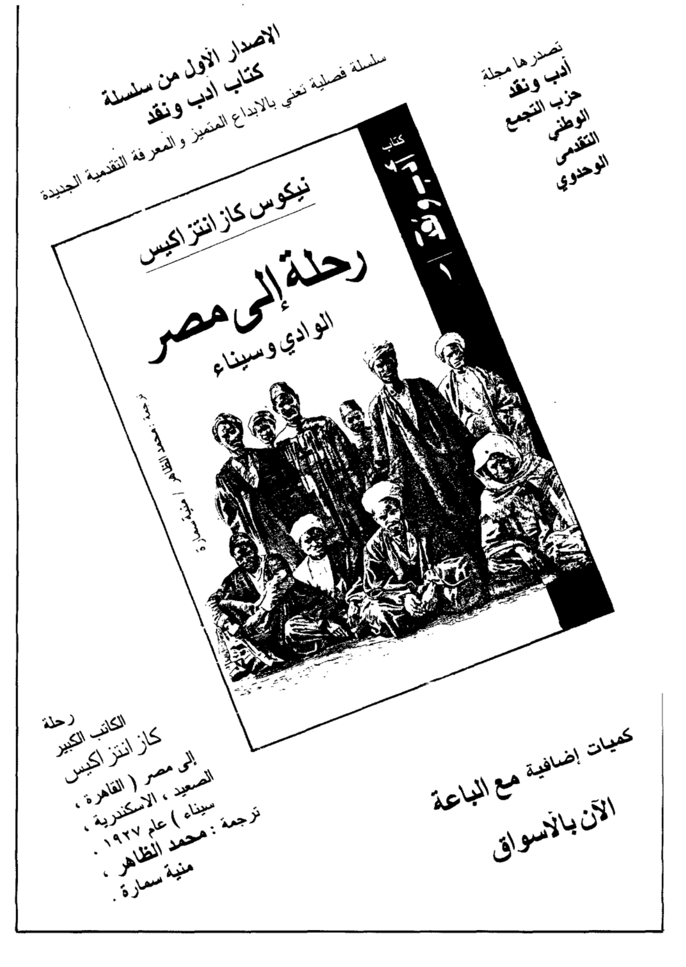
أما الكارثة الحقيقية، فهى أن واحدا من الكتاب والمؤلفين، لم يهتم- الاهتمام الواجب- بتقصى أحوال هذا الاتحاد، أو بالدعوة لتعديل قانونه، فيما عدا صيحة تنبيه تدق أجراس الخطر، ترتفع مرة كل عدة سنوات، ليعود العنكبوت من جديد فينسج خيوطه على أفواه الكتاب والمؤلفين، وكأن إحياء هذا الاتحاد، وتنشيطه وأداءه لواجبه، مسألة لاتخص هؤلاء، وهو موقف لايختلف عن موقفهم من «اتحاد الكتاب» وكلاهما يدل على أن شيئا لم يعد يهم الكتاب المصريين، أو يعنيهم بما فى ذلك أكثر المنظمات التصاقا بمصالحهم الاقتصادية، وقضاياهم الأكثر عمومية!

وفى غياب اتحاد الكتاب، تحولت سوق النشر فى مصر إلى فوضى، دخلها كل من هب ودب، وتحول بعض الناشرين إلى أصحاب ملايين، من عرق المؤلفين وجهدهم، ينشرون الكتب بلا عقود مع المؤلفين، ولا يطبعون سعراً على أغلفتها لكى يغيروا سعرها مع تغير أسعار العملات، سواء داخل مصر، أو عندما يصدرونه خارجها، لكى يبيعوه فى معارض الكتب فى البلاد العربية، التى أصبحت من أهم أسواق التوزيع، وفى ظل التقدم المتنامى فى تكنولوجيا الطباعة، لجأ هؤلاء إلى طبع الكتب مرات، دون أن يعلم المؤلف أو يحصل على حقوق اعادة طبع مصنفه، واستسهل بعضهم طبع عشرات الكتب التى سقطت حقوق تأليفها بأقل التكاليف، لتباع بأعلى الأسعار، وأصبحت كتب كثيرة تطبع دون اهتمام حتى بتصحيح الأخطاء المطبعية

وهكذا، وفى غياب المنظمتين الأساسيتين اللتين يمكن أن تنظما العلاقة بين المؤلف والناشر على أساس صيانة حقوق كل الأطراف- اتحاد الناشرين واتحاد الكتاب- تحول بعض الناشرين إلى مافيا، تسرق المؤلف وتسرق القارئ، وتسرق الدولة، واحتشدت سوق الكتب بعناوين تافهة وهابطة، لاهم للذين يصدرونها سوى جمع المال من أى سبيل.

إن إحياء الاتحادين، وتعديل قانونيهما، أصبح قضية ملحة، لايجوز أن يسكت عنها المثقفون، ولا أن تتجاهلها المجلات- والصفحات- الثقافية، هذا إذا كان مايزال هناك شئ يهم جماعة المثقفين، أو إذا كانت ماتزال هناك جماعة بهذا الاسم!

صلاح عيسى



تصميم الغلاف الأمامي / يوسف شاكر

لوحة الغلاف للفنان الراحل / حسن فؤاد

رقم الإيداع : ٦١٧١ / ١٩٨٣

الثمن ١٥٠ قرشا

طبعت بمطابع شركة الامل للطباعة والنشر
احوار مورغينتي سابقا
تليفون ٣٩٠٤٠٩٦






Bibliotheca Alexandrina
0530719